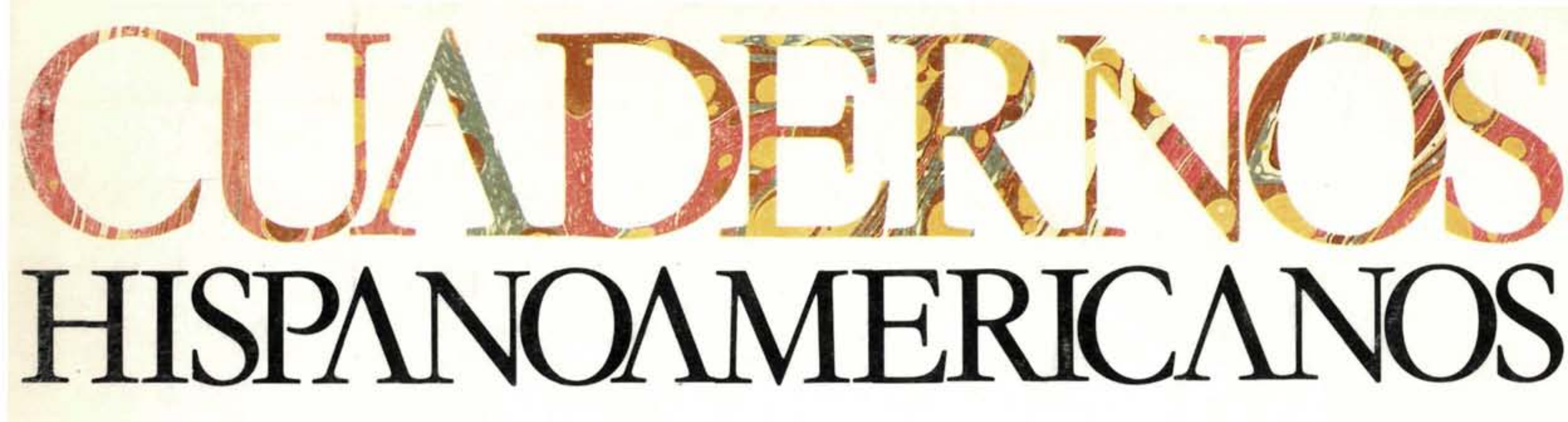


HISPANOAMERICANOS

Octubre 1987

448



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACION
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S. A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

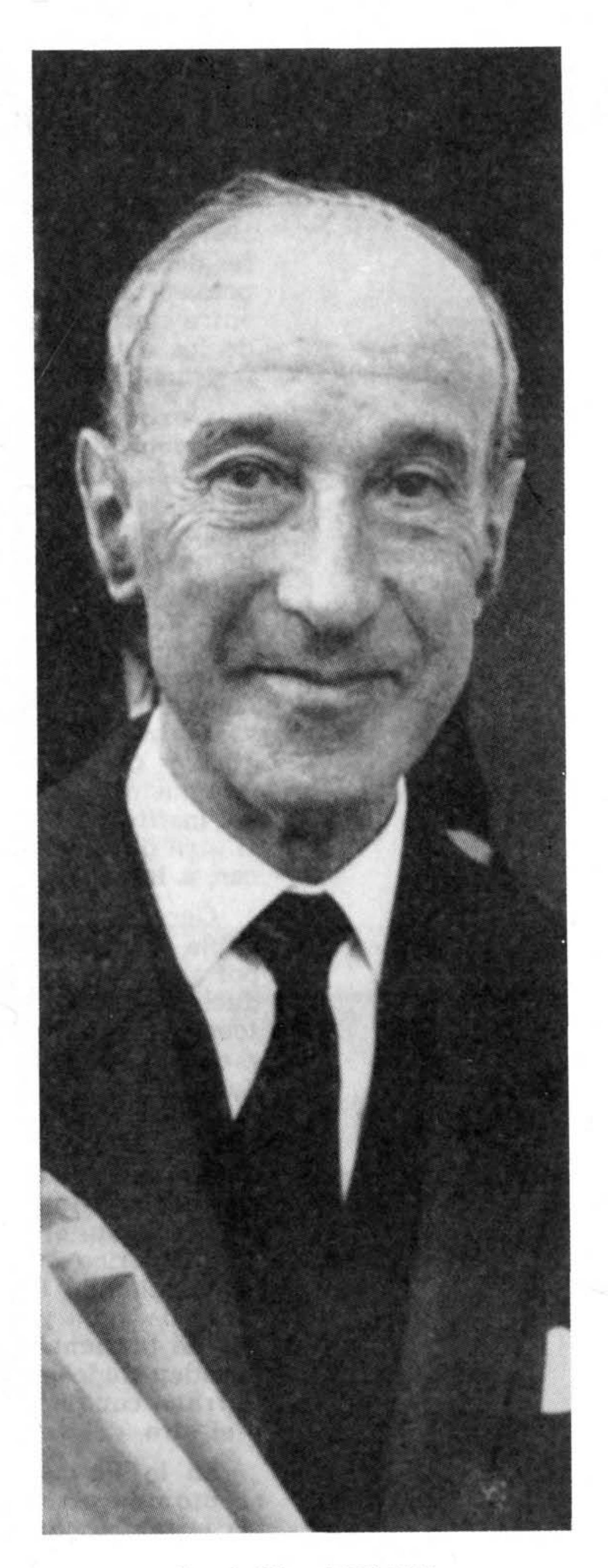
Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

448

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

INVENCIONES Y ENSAYOS



Gerardo Diego (1896-1987)

Gerardo Diego, poesía y crítica

Del clasicismo a la modernidad

La poesía ¿es re-creación del tópico o la invención perpetua de una nueva expresión? En los poetas clave-(llave) —fin de una época, comienzo de otra— se da el desgarramiento entre cultura e innovación. Garcilaso, Góngora, Rubén Darío, por poner ejemplos cimeros. La revolución poética es una evolución en otro sentido del tópico triunfante o un pasarse de rosca, extremarse sobre lo ya sabido. Los grandes innovadores ignoran a menudo que en su nueva poesía laten todavía, se escuchan, los malos versos de sus enemigos estéticos que en ocasiones son sus mismos maestros.

En la historia de la literatura española, tal vez ningún grupo se debatió tanto entre el clasicismo y la modernidad como la llamada generación de 1927. Si Góngora fue una cita, una convocatoria de subversión poética, también lo fue Fray Luis de León.[1] Cada uno de sus miembros, a su manera, fue antiguo y moderno, Guillén o Lorca, Salinas o Aleixandre, Cernuda o Alberti. Pero en ningún otro se dio tal condición determinante como en Gerardo Diego. Toda su obra se vierte a dos caras, dos formas de expresión, la tradición y la vanguardia.

La poesía de contenido es repetición en el tópico, traducción o versión de lo antiguo. Así lo entendían Petrarca o Fray Luis de León. Antes que autores se consideraban lectores y vertían a la lengua vulgar sus lecturas delectadas en el universo de la clasicidad. Su poética es un «saber», antes que un «hacer». La poesía de expresión es transgresora del tópico y de las normas. Es una perversión del sentido, la sublevación de la forma y la metáfora, el reino de la máscara sobre el contenido. Surge entonces un ejército de palabras novedosas, altisonantes, insólitas, de imágenes atrevidas, eso que se llama la vanguardia en una denominación feliz.[2] Y la vanguardia está condenada a perecer, también en las guerras literarias. ¿Qué pervive de la vanguardia hispánica? Apenas el nombre combativo, banderías para nuevas promociones y el desconocimiento casi total de esta época muy mal estudiada, que necesitaría una pronta revisión. Se la conoce por el nombre de ciertos autores que sobrevivieron a las derrotas estéticas de los «ismos», sean Gerardo Diego o Larrea, Huidobro o Borges. Los vanguardistas, jóvenes alocados, ilusos, instintivos, sacrificaron su obra, se quemaron en la búsqueda de una nueva

[1] *Véanse los números tres y cuatro, marzo de 1928, de la revista* Carmen *dirigida por Gerardo Diego. Están dedicados a Fray Luis de León. Después del homenaje de la generación de 1927 al barroco, culterano, oscuro Góngora, esta ofrenda a Fray Luis significaba una vuelta a las raíces castellanas, a la sobriedad, a la pureza clásica.*

[2] *El libro de Guillermo de Torre* Historia de las literaturas de vanguardia *precisa de una actualización.*

palabra vacía que diese cobijo a la nueva poesía. Se perdieron en la aprehensión de la imagen falsa que repetía una multiplicidad de espejos. Creyeron que el logro definitivo era el hallazgo de la máscara, una metáfora sin sentido que abriese, eternizase el cadáver de la palabra. Esta dirección de poesía deshumanizada alcanzará su cima y desengaño en algunos poetas de la generación de 1927, en el Lorca de *Poeta en Nueva York,* el Aleixandre de *Espadas como labios,* o el Alberti de *Sobre los ángeles.* Para conocer los límites y desconocimiento de las vanguardias será preciso leer y criticar desde una perspectiva más justa la importancia que tuvieron autores menores, hoy desconocidos como pioneros e innovadores.

Gerardo Diego es un paradigma único entre la tradición y la modernidad. Casi nadie tan conservador como él en los metros (uso del octosílabo, del endecasílabo, maestría en el romance y en el soneto), en los temas de siempre, amorosos, religiosos, humanos. Y en contraste, nadie tan innovador en forma y contenidos. ¿Cómo se entiende esta doble actitud? Gerardo Diego no se lo plantea como problema moral, como expresión maniquea de una doble conciencia, sino como una disposición estética. Hay artistas que se saben el oficio y no arriesgan nada, cumplen. A otros, les tienta continuamente la experimentación. ¿Crear es repetir el modelo clásico, actualizarlo, o es innovar? He ahí el dilema que algunos autores como Gerardo Diego han resuelto practicando ambas direcciones. Más que una solución cómoda, es inteligente. ¿Quién no es al mismo tiempo un conservador y un revolucionario?

La vitalidad de los poetas de la generación de 1927, muchos de ellos longevos, ha sido asombrosa. Lo es todavía la de aquellos miembros vivos, Alberti o Dámaso Alonso. De Gerardo Diego han aparecido en estos años dos libros: *Cometa errante,*[3] poesía, y *Crítica y poesía,*[4] volumen de ensayos. A ellos hay que añadir el estudio de Arturo del Villar *La poesía total de Gerardo Diego*[5] que sirve de introducción y comentario al poeta.

Cometa errante

Cometa errante es una antología con prólogo-presentación del propio autor. Gerardo Diego explica el porqué de tan sugerente título: «Su propósito es el de abrir una expectación para el lector que se ha encontrado, por de pronto, con un título llamativo: *Cometa errante*». Lo utiliza como reclamo y promesa de otro libro venidero. El autor alude a las dos acepciones de la palabra cometa, el astro y el juguete. En esta antología la palabra cometa aparece tres veces: como astro, en un poema de 1919: «Once estrellas forman su cola / que ondea a derecha e izquierda / y sube tan alta y tan sola / que hay el temor de que se pierda» (p. 26). Una alusión en el poema «Bodas de oro» de 1968, con un recuerdo infantil, familiar al fondo: «Y ahora en alto cometas columpian / su infantil y cautiva ascensión / y qué bien que te ven tan alzada / con tus niñas abajo

[3] *Gerardo Diego,* Cometa errante, *Plaza & Janés, Barcelona, 1985.*
[4] *Gerardo Diego,* Crítica y poesía, *Ediciones Júcar, Madrid, 1984.*
[5] *Arturo del Villar,* La poesía total de Gerardo Diego, *Los Libros del Fausto, Madrid, 1984.*

en redor» (p. 46). En el poema «La estrella de papel», alude al juego, a la ilusión infantil (el poeta es un iluso, un eterno niño que juega con las palabras, las ideas, los caprichos). No puede evitar la «envidia», el regreso a un tiempo feliz de inocencia: «Yo tenía / cuando era tan chiquillo / como vosotros un hexágono / de cañas y papel y en mi mano nerviosa / un ovillo / de cuerda». Así, cometa, estrella o papel, es un deseo errante de poeta alacre (diría Jorge Guillén), la ascensión a un mundo de belleza ideal.

Según Gerardo Diego *Cometa errante,* es un libro de hojas, hojas sueltas desperdigadas en cuadernos, papeles, libretas, hojas que ahora se reúnen para formar un nuevo libro. Así pierden su carácter errático y disperso para formar una unidad de libro en una antología varia.

Gerardo Diego distingue entre poemas de «creación» y poemas de expresión, equivalentes, tal vez, a forma de la expresión y contenido de la expresión. En esta antología dominan los poemas de «creación», de invención. Y el juego de la invención acarrea bastantes riesgos: que todo quede en juego, rizo del rizo, fuego artificial de la nadería; que la palabra se convierta en mueca, risa de calavera pensante; que la pretendida belleza sea tan sólo la piel, el maquillaje del vacío. Que los versos libres sean escaleras desiguales para no llegar a ninguna parte. El poeta creador sabe sus riesgos y avanza por la estética dando saltos y piruetas. A veces parece un revolucionario, un visionario de la belleza ideal, lejana; otras, un bufón. Entre sus muchas bisuterías se descubren piedras preciosas, verdaderas. Y sin embargo la poesía sale de sus tópicos, de los pozos circulares, gracias a las efímeras revoluciones de los creadores, que sacrifican la expresión por el hallazgo, la belleza por la genialidad.

Cometa errante es un volumen dividido en varias partes. Se abre con «Poemas de 1915-1983», florilegio y ejemplo de una dilatada época. El poema inaugural tiene este curioso título «Soneto en Pe», que para más guasa sigue luego con «Soneto en Qu». ¿Se ríe Gerardo Diego de la poesía? ¿Se burla y la birla en un toreo poético que recuerda a las faenas prosísticas (aforísticas) de Bergamín? El poeta domina su arte y rompe la seriedad de la perfección absoluta, clásica de *Alondra de verdad* o *Angeles de Compostela,* con esta salida de tono, cómica, paródica, pirueta, mofa. Este tipo de poesía ya fue llevada a su máxima expresión por autores como Quevedo o Góngora, maestros del decir jocoso, satírico, malicioso. «Soneto en Pe», es una biografía resumida de un «hidalgo de la vieja cepa», con reminiscencias de un Manuel Machado, señorito y dandy, de un Espronceda temerario y un don Juan bravucón a quien no se le escapa una. Entre la seriedad sufrida y la risa catártica de la propia sombra, discurre el poema «Vocación»: «¡Oh el tormento mortal del poeta / condenado a vivir en la mofa / y a mirar siempre lejos la meta, / y a avanzar con su sangre la estrofa».

La música es la otra pasión de Gerardo Diego. Música y poesía. Ambas se unen en su obra, se alimentan. Poesía etérea la musical, grácil, de notas (palabras) sueltas: «Las alas de los ritmos / han volado al través de mis brazos» (p. 36). El tema de la música, en sus variaciones instrumentales o en las composiciones vuelve a aparecer en «Jinojepa de la luna de Valencia»: «— Que no Leopoldo Querol / cantando en su piano al sol» (p. 47), y en el mismo poema «Como el Pleyel cantaría / su negra y blanca poesía» (p. 48). Hay un poema «Momentos musicales» (p. 91), donde hacemos cala en estos

dos versos: «Para clavar la música en el viento» y «Cuando detrás del tacto la música confía». En la poesía de Gerardo Diego se nota el gusto y dominio de la música, esa sensación de ligereza sobre la gravedad.

Antes ha salido a colación la palabra «jinojepa», una de las invenciones felices y arbitrarias del poeta. ¿Qué significa? Nada. El goce eufónico y la maliciosa intención de dejar perplejos a los críticos, a los cuales ya tomó bastante el pelo desde su revista *Lola,* hermana menor y festiva de la más poética *Carmen.*[6] Dejemos pues el misterio y la broma sonora de palabras como jinojepa o gitanjáfora. Algún crítico severo dirá: la poesía festiva, no es poesía seria. Pues claro. Gerardo Diego parece un vendedor de versos, un charlatán cuando escribe: «Versos, versos, más versos, / versos / para los hombres buenos, sublimes de ideales / y para los perversos» (p. 31). Titula un poema «Capuchín» y escribe: «Tres jamonas / solteronas / juntos picos de avechuchos. / Vivarachas, las muchachas / cuchichean las escuchas». Poesía de la intrascendencia, del humor.

Las artes plásticas, sobre todo la pintura, también le son caras a Gerardo Diego. Así puede verse en el poema «Benjamín Palencia», retrato del pintor: «Ahí viene Benjamín con todos sus corderos, / con su nómada tribu y su escuela por libre» (p. 57); o más adelante (p. 59) en «El retrato imposible», un poema sobre Pemán, o en «Homenaje a Joan Miró», un pintor creacionista, ligero. Véase el juego del fonema o círculo, universo: «Porque Miró miró / y a través del mirar eterno rió / y en lo que vio creyó» (En el texto se acentúa vió).

Al poeta le gustan las definiciones graciosas, alcanzando logros como «La abubilla, abadesa de cogulla» (p. 61) o la ingeniosa de «La rabia»: «La rabia tiene dos tiempos ella y su sombra / y su sombra sola» (p. 96).

Hay en esta primera parte dos poemas dedicados a poetas: «Abril en marzo», a Luis Rosales, poema salpicado de ingenio, entre la anécdota y la biografía, el humor y la ternura, pétalos, rosas, de «Nuestra rosaleda / de creciente amistad mi Luis Rosales» (p. 76). A Rafael Alberti le recuerda el paso veloz del tiempo: «¿Cuántos años, siglos, eras han volado?» (p. 80), sus mismas empresas poéticas «No he olvidado a mi eventual secretario / de 1926, 27, y la amistad, siempre».

La segunda parte de la antología lleva el significativo título «Poesía de creación». Crear, en la novedad y no repetirse en el tópico es un propósito esencial de la poética gerardina. Sus innovaciones no significan desdén por la belleza como tantas veces sucede con las vanguardias que pretenden quitar la piel a la estética, dejarla en nada viva. El es innovador en versos y estrofas, en nuevos ritmos, pero ama las palabras esenciales del universo poético: estrellas arcoiris (p. 86), el color del modernismo: «Sólo el azul se salva / en telegrama a vuelo de paloma» (p. 86). Cuando inventa palabras hay en él un cruce mágico entre el humor de raíz gregueriana y la emoción poética, salvadora de la ocurrencia. Esto puede verse detenidamente en las jinojepas, donde se encuentran palabras como pingorotada, cojario, Diputadísima. O en otras invenciones como

[6] *En el mes de diciembre de 1927 nació la revista* Carmen, *dirigida por Gerardo Diego, entonces catedrático en el Instituto Jovellanos de Gijón. Fue impresa por Aldus, S. A. de Arte (Santander). Aparecieron siete números. Como complemento de* Carmen, *con sordina festiva, apareció la revista menor* Lola.

«estrellor», o el verso onomatopéyico y jocoso, irónico de la abubilla: «¿-Bu-bu, bo-bo, be-be-be-?».

Pese a los atrevimientos lingüísticos, los juegos de palabras, la segunda o tercera intención, Gerardo Diego advierte: «No escribiré ya más un verso / en el que no haya embarcado toda el alma». ¿Es una confesión del poeta? ¿Ha escrito muchos versos por puro juego, ocasionalmente, divirtiéndose, sin poner todo el alma en el asador? Sin duda son poemas de ingenio más que de sabiduría. Y Gerardo Diego sabe ser hondo y serio, cuando quiere.

Hay en el poeta un simbolismo geométrico, un deseo de exactitud matemática que le viene del gusto por la música. En el poema «Momentos musicales» habla «de los isósceles y escalenos», de «un ángulo recto no estorba nunca en el bolsillo» (p. 92).

Las raíces humanísticas están en el poeta, incluso cuando parece hablar en broma, y parodia los textos de clásicos y amigos, dando un guiño al lector como para advertirle que de ninguna manera se está riendo de ellos. Al final del poema «Vagabunda es la sed», escribe «Dichoso aquel que sin prisa camina / buscando entre el cantil de la verbena / la roca salpicada / de la escondida clavellina» (p. 96), donde pueden encontrarse reminiscencias del «Beatus ille» horaciano, y de su actualización castellana en la famosa oda «La vida retirada» de Fray Luis de León.

Una colección de jinojepas constituye la tercera parte del volumen. Esta poesía se la ha caracterizado de festiva, paródica. Pero el poeta sale al paso con estos versos iniciales: «¿Poesía-decís-festiva? Qué difíciles empeños / el reconstruir de sueños / en trapelías fugitivas». A menudo olvidamos que el humor se lo toman muy en serio los humoristas. Como el payaso que llora al final de su número, después de haber provocado la risa de todos los espectadores, incluso de los más tristes. Los últimos versos del largo poema «La pingorotada», donde sorprenden tantos nombres propios, anécdotas y ocurrencias, dicen: «Lo que empezó jinojepa / ha acabado en triste llanto / y no hay nadie que lo sepa». ¿Qué separa a las jinojepas de los denostados ripios? El dominio del arte en Gerardo Diego que no fuerza las rimas a la caza descabellada de consonantes, sino que el verso le sale con el ritmo torero, alegre, hilvanando disparates con naturalidad y gracia.

El sentido paródico de las jinojepas no respeta ni al célebre soneto de Cervantes, a su vez desmitificador e irónico, cuando Gerardo Diego escribe: «Vive Dios que me espanta esta grandeza / y que diera un doblón por derriballa» (p. 106). Para mayor irreverencia escribe una «Jinojepa de Cervantes»: «Ay Cervantes, Cervantes, Cervantes / pero, hombre (y por vía de apremio) / ¿Por qué no llegaste quince años antes?» (p. 109). O cuando trastoca el ritmo del conocido romance y dice: «El día que tu naciste / hubo una grande señal».

«Versos Divinos», la cuarta parte del libro recoge tres poemas serios, de tema religioso. «Diálogo de las advocaciones», sobre los nombres de la Virgen, y dos poemas de tema navideño. Gerardo Diego es un buen poeta de temas religiosos. Los cultiva con emoción y con gracia, sin caer en la ñoñería.

Dos poemas a Juan Larrea, su amigo con quien escribió en el creacionismo, constituyen la quinta parte del volumen. Es una poesía de búsqueda, de creación, donde resaltan

las metáforas inéditas, atrevidas, de difícil interpretación: «Mientras la luna come silencios en conserva / en un alto del camino el reloj lava sus pájaros» (p. 122) o «Trenzado del violín que nadie escucha / El ruiseñor sin noche hace un nudo en mi ruta» (p. 123).

«Mi románica España», la sexta parte, recoge una abundante colección de poemas que reflejan viajes por los templos de España, el placer por la arquitectura sobria y esencial del románico. Van precedidos de un prólogo explicativo donde Gerardo Diego advierte: «El arte románico español presenta una fisonomía propia, inconfundible». Y más adelante escribe: «El románico ofrece en España una riqueza y diversidad que en vano buscaríamos en su más central cuna francesa y en sus prolongaciones europeas». El poeta, subyugado por la belleza esencial escribe con la sencillez románica, impregnada en sus versos: «La desnudez, la soledad, el frío / La sombra crea, la luz crece, crece». Visita la catedral de Seo de Urgel, el monasterio de Ripoll, Santo Domingo, en Soria, donde recuerda su estancia, su rapto de inspiración: «Me pasé unos años de mi vida / y una vida infinita de mis años / contemplando esta portada única». La existencia dilatada es intensidad de la experiencia profunda, esencialidad del momento eterno, perdurable en la memoria. El poeta visita y se prenda de la colegiata de Santillana, de la catedral vieja de Salamanca —aquí escribe un poema en forma de diálogo—. En Santiago se acuerda de su ángel, un ángel de la lluvia, símbolo del sueño, de la música, del misterio de Compostela: «Mi ángel de la lluvia aquí duerme difuso / y encubierto en sus alas sueña, sueña» (p. 138). Valle de Arán, Catedral de Zamora, San Martín de Frómista, San Isidoro de León, San Pedro en Soria, San Juan de Amandi, Santiago del Burgo, Estella, Santiago en Carrión de los Condes, el Monasterio de Silos, son otros tantos itinerarios y sitios para quedarse, para inspirarse. Sus versos dedicados a la iglesia de San Martín de Frómista, recuerdan a aquella visión orteguiana de la catedral de Segovia: «¿Estamos en Castilla / la llana y castellana? / Sin duda pero éste es un navío / inverosímil y esdrújulo...» (p. 144). En San Isidoro de León sorprendemos esta construcción con sabor primitivo y plástico que remite al *Poema del Mío Cid:* «Y esgrimen espadas tajadoras». En Silos, recuerda sus devociones y el canto de su ya famosísimo soneto.

La «Serie de la investidura», séptima, Santander 1980-1982, precedida del «Discurso de la errata», recoge una serie de poemas cortos, a modo de apuntes, estampas o definiciones dedicadas a su ciudad, con motivo de ser investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Santander. «Doctor Amoris Causa» explicará él, con socarronería y humildad, en dicho «Discurso de la errata». Irónicamente se define a sí mismo: «Yo aprendiz contumaz de poeta y acreditado carcamal» (p. 171). Los poemas son sencillos, breves apuntes: plazas, templos, atarazanas, calles, casas, amigos, sombras... recuerdos. Así el apunte de Pereda: «¿Era él y me lo mostraban / hemipléjico al sol de febrero / paseando por el muelle de su casa?» (p. 182). O la evocación de Pérez Galdós: «Acariciando el gato en su regazo / mira apenas sin ver, mira episodios» (p. 178). Amores que no supieron nunca de la introvertida pasión del poeta, tal vez desahogada en versos: «Se llamaba Conchita / y nunca supo nada de mi amor de plata» (p. 175). La emoción de la calle dedicada «Poeta Gerardo Diego», su calle y el orgullo «amoris causa», de sentirse poeta en su tierra, querido, alabado. No es poco. Pasea por la «Plaza del cuadro»: «Qué bien este remanso, este refugio», un sitio donde el poeta escucha la soledad sonora.

«Los árboles de Granada», octava y última parte, cierra el volumen. Están dedicados a Manuel de Falla y son una ofrenda del hombre del norte, al hombre, al paisaje del sur, y no puede evitar mirar desde su condición de hombre santanderino: «La Alhambra se disfraza de Cantabria» (p. 197). Gerardo Diego ve al músico no como un sureño sensual, abierto, alegre, sino como un hombre del norte (¿un castellano viejo?): «Manuel de Falla, eremita, / reza, inventa, trabaja / tañe, acendra». (Obsérvese la intensificación de los verbos, la sobriedad y actividad, el verso entero sin nombres ni adjetivos.) El poeta ve la Alhambra llevado por Manuel de Falla. Y la define en la esencia del color: «Toda la Alhambra es un solo verde, / un verde solo de mil colores abolidos» (p. 198). Gerardo Diego mira y admira al maestro. Para él la música es una forma primera o última de poesía, su esencia: «Y yo le miro escudriñando —ritmos, ritmos, ritmos— / su secreto manar de nuevo, esbelta música» (p. 199). Con este poema espléndido, vivido en otra época y escrito desde el recuerdo en 1975, se cierra esta antología varia que muestra la persistencia de Gerardo Diego, su compromiso amoroso con la poesía, la eterna juventud del creacionista, dispuesto a deleitar, a sorprender, a divertir y emocionar con sus versos, a veces sencillos, a veces complicados.

Crítica y poesía

Los críticos mazorrales suelen poner muchos inconvenientes a la crítica escrita por poetas. Para unos no es suficientemente erudita; para los otros carece de solvencia científica. Todavía se piensa que el poeta es un bobo iluminado, incapaz de adquirir una cultura formalista por medio de la universidad, o verdadera, a través del libre albedrío en lecturas de maestros elegidos.

Pedro Salinas, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Dámaso Alonso escriben desde la intuición primaria del poeta, pero también desde la cultura universitaria. Son creadores, sensitivos, y razonables, desde la reflexión sobre su obra y la de los demás. Esta cualidad de poetas inteligentes, que no sólo sienten, sino que también reflexionan, se da como paradigma sobresaliente en la llamada generación de 1927, donde los autores mencionados adquieren cimas en la comprensión de la literatura castellana, donde el espíritu científico no está reñido con un estilo de finura.

Gerardo Diego es un ejemplo de poeta y crítico. Ya en el poeta inquieto —andante de todos los «ismos», malabarista del verso, mago de nuevas metáforas, a veces burlón y festivo— estaba implícito el crítico, que ve la obra, la suya y la de los otros, con una perspectiva. Tempranamente, desde su revista *Carmen* se lanzó al ruedo crítico con ensayos tan arriesgados como «La vuelta a la estrofa»,[7] donde reflexionaba sobre los horizontes que se le presentan al poeta: «Tres caminos se ofrecen. Para cada obra, su forma única, plena. El verso libre —la verdadera libertad no se priva de nada, ni siquiera de la reverencia a las normas, cuando las encuentra gratas— o sea la estrofa libre. La estrofa vieja. O inventar nuevas estrofas». Estas tres tentaciones tenía Gerardo Diego, tan innovador en los metros como tradicionalista, tan experimentalista en versos y estrofas como cultivador del octosílabo y endecasílabo, del romance y del soneto. Sin embargo

[7] *Véase el número uno de la revista* Carmen, *diciembre de 1927.*

ahora, con la perspectiva del tiempo vemos sus mejores logros en las obras tradicionales, ejemplificadas en libros como *Alondra de verdad* y *Angeles de Compostela.* No es casual su alabanza de la estrofa. Sabía que el versolibrismo podía perderse en la más pura y elemental de las prosas. Más adelante, en el número cinco de *Carmen*[8] escribe: «El lenguaje natural del poeta es el verso. Pero claro está que a veces puede desahogarse en la precipitada, urgente continuidad de la prosa. Así hay el poema en prosa —aunque siempre excepcional, inestable, paradógico— como hay y éste sí que abunda el prosema en verso». Gerardo Diego era vanguardista, pero muy en el fondo clasicista. No comprendía la nueva revolución poética, que los poetas escriban prosa, la destrucción de los límites que vallan los géneros literarios. Conseguir la calidad de página. Ya Valle-Inclán, discípulo de Rubén Darío lo había intentado, en sus *Sonatas, El Ruedo Ibérico* o *Tirano Banderas.* Pero sus continuadores serán hispanoamericanos, Miguel Angel Asturias o Carpentier, Lezama Lima o García Márquez. La novela ha dejado de ser extensión, discurso narrativo —Tolstoi o Galdós— para ser intensidad, poesía, Proust o Virginia Woolf.

Gerardo Diego se muestra reformador y tradicionalista en su poesía y conservador en su crítica literaria. Pesan aquí mucho su formación y sus hábitos de profesor. Como ejemplo puede leerse el volumen *Crítica y poesía* que recoge diecinueve estudios literarios, aparecidos con anterioridad en distintas publicaciones como *Revista Escorial, Revista de Filología Española, Revista de Occidente, Boletín de la Real Academia Española, Cuadernos Hispanoamericanos,* etc.

Crítica y poesía recoge las lecturas, los estudios, las devociones de Gerardo Diego. Es sintomático que se inicie con el ensayo «Actualidad poética de Fray Luis de León». Es curioso que la mencionada revista *Carmen,* nacida el mismo año del jubileo gongorino 1927, que da nombre a la generación, dedicase los números 3 y 4 como ofrenda a Fray Luis de León. ¿Era un acto de homenaje al clasicismo, un acto de reparación a la tradicional poesía castellana? ¿El homenaje a Góngora era una dirección del barroquismo andaluz, mientras que los castellanos seguían fieles a sus modelos salmantinos? Todo parecía indicar una vuelta a las raíces castellanas, a la sobriedad, a la pureza clásica. En este homenaje escriben poemas laudatorios García Lorca, Aleixandre, Alberti, Quiroga Plá, Guillén, Larrea, Altolaguirre, G. Diego, Cernuda.

«Actualidad poética de Fray Luis», es el texto de su conferencia leído en el Centro Gallego de Montevideo el 12 de octubre de 1928. «¿Qué queda de un gran poeta al cabo de unos centenares de años?» A esta pregunta responde Gerardo Diego con este estudio de profesor y «profeso» de la poesía. Critica con respeto, comenta con emoción la obra lírica del gran agustino. Se propone actualizarlo. «El clásico es también romántico, y vibra y sufre y goza y se abraza y delira... sin perder nunca la conciencia» (p. 23). Más adelante subraya el paralelismo entre Fray Luis y su generación: «Si Fray Luis viviera, le llamarían un intelectual». Para Gerardo Diego es el más arquitecto y músico de nuestros poetas clásicos. Critica a la generación literaria de 1898, y su sensibilidad pasiva, desparramada y propone la sensibilidad racional, equilibrada de Fray Luis. Sin em-

[8] *Véase en el número cinco de* Carmen *el artículo de Gerardo Diego titulado «Defensa de la poesía».*

bargo Gerardo Diego detesta a Horacio y no le convence su «aurea mediocritas», norma quizá de vida burguesa, pero no ideal poético. Define, resume: «La poesía es por naturaleza extremo, música extremada».

Sobre la idea de música insiste en el siguiente ensayo «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz». Ya el título «Cántico espiritual» remite a música celeste, más allá de las esferas del maestro León, en la dimensión de lo inefable. Sin embargo, Gerardo Diego observa que no son muchos los pasajes en que Juan de Jepes alude expresamente a la música humana. Habla de la música de las aves, ríos, bosques, esferas celestes. El santo ama la soledad sonora. También le gustaba la música y le embelesaba el canto, de lo cual se poseen diversos testimonios biográficos. Gerardo Diego medita sobre el misterio de la inspiración poética y su identificación simbólica, erótica y exegética, fusión armónica en la obra del santo. Destaca la calidad poética, la plenitud en la obra de Juan de la Cruz, de forma melodiosa, eurítmica y de fondo, siguiendo el estudio clásico de Dámaso Alonso. *La poesía de San Juan de la Cruz*,[9] donde se destaca la presencia de los sustantivos y escasez de los adjetivos. Gerardo Diego destaca otros recursos estilísticos del místico como: repetición de palabras, paronomasias, derivaciones o uso de palabras de la misma raíz, retruécanos, etc., por medio de los cuales consigue expresiones primarias, afectivas. Mediante la fonética rítmica y el acento expresa lo indecible, lo que subyace sentimentalmente por debajo de la palabra. A juicio de Gerardo Diego la utilización del acento tanto el obligatorio como el libre es genial y su combinación en un sistema intuitivo le diferencia de todos los demás poetas españoles.

En «Cervantes y la poesía» Gerardo Diego estudia el admitido fracaso de la poesía cervantina en verso, «la gracia que no quiso darme el cielo». Según Gerardo Diego la «naturaleza perfecta del poeta consta de muy complicadas y sutiles y difícilmente acordadas disposiciones del ánimo, del espíritu, de la sensibilidad, del oído y de la lengua». Baste un desarreglo para que la perfección esperada no se cumpla. Para Gerardo Diego, siguiendo la tradición de la crítica, hoy revisable sobre todo en lo referente al teatro, Cervantes no fue el poeta lírico, épico o dramático que se hubiese esperado, considerando su calidad como novelista. El crítico destaca la importancia de la libertad en Cervantes. Ese sentimiento hondo de libertad le permitió crear «la novela como género y la mayor novela como ejemplo». ¿Pudo hacer otro tanto con la poesía? Según Gerardo Diego sí, si le hubiera asistido la gracia deseada, porque si Cervantes fue con toda seguridad un poeta fácil bastante rápido, duro, de oído activo... fue también un poeta arcaico, retrasado, cuyos códigos estéticos, ya periclitados, pertenecían a otra época. Dentro de la poesía de Cervantes, destaca aquella burlesca —recuérdese el famoso soneto del túmulo— ¿Fue Cervantes un gran poeta? se pregunta el crítico y comenta: «Cervantes fue un gran poeta de lo exterior, un paisajista, un marinista» (p. 97).

Dedica dos trabajos a Góngora: «Un escorzo de Góngora» y «Nuevo escorzo de Góngora». En el primero destaca la posición de la crítica tradicional —la de Menéndez Pelayo como ejemplo y la nueva crítica rehabilitadora de los simbolistas franceses y los

[9] *Dámaso Alonso,* La poesía de San Juan de la Cruz, *C.S.I.C., Madrid, 1942; Aguilar, 1958 y reimpresiones.*

poetas novecentistas tanto americanos como españoles— sobre el gran barroco que se propuso «deleitar por la oscuridad». Señala las coincidencias entre Góngora y Mallarmé: el culto de la palabra, el gusto por el vocablo preciso, la búsqueda del origen culto latino de las palabras; supremacía de los valores poéticos sobre los alusivos; elipsis e hipérbaton; desequilibrio a favor de los aspectos formales; sobreabundancia de imágenes y términos preciosistas... Curiosamente Gerardo Diego escribe sobre Góngora una crítica aplicada a él mismo si se lee su antología *Cometa errante*. «Esta ambigüedad entre humorismo y poesía, con sus inevitables altibajos, es el único obstáculo al puro goce del arte que una más exacta conciencia de la finalidad nos hubiera proporcionado» (p. 108).

En su re-lectura de clásicos, resucita al olvidado —y tan denostado por Ménendez Pelayo— Hernando Domínguez Camargo, autor del *Poema heroico de San Ignacio de Loyola,* tan gongorino hasta el rizo del barroquismo, hoy legible desde el estudio del hecho literario como realce expresivo. Como forma u ornato se debe entender tal obra, como artificio puro. Gerardo Diego destaca los aspectos formales del verso de Domínguez Camargo, la musicalidad, el ritmo, las modulaciones fonéticas que transmiten los colores del espectro vocálico y consonántico, es decir, aquellos rasgos que acusan la modernidad del texto.

«La poesía de Jovellanos» es un ensayo escrito desde la devoción y también desde el rigor crítico. Define con precisión: «Don Gaspar de Jovellanos fue poeta, pero no fue un poeta». Se le escapaba la poesía esencial, sencilla. Aquel siglo fue de luces, de bombillas. No veía la luz natural del día. En la *Carta de Jovellanos a su hermano mayor D. Francisco de Paula dirigiéndole unos entretenimientos juveniles* se lee esta tremenda confesión, reveladora del gusto estético de la época y que nos trae a meditación Gerardo Diego: «Vivimos en un siglo en que la poesía está en descrédito, y en que se cree que el hacer versos es una ocupación miserable». Sobran los comentarios. Gerardo Diego estudia la trayectoria humana, formativa y formadora, poética de Jovellanos; su estancia en Sevilla, su influencia en Salamanca. Estudia su poesía, se detiene con regusto en el pasaje de la noche en el Paular que califica como «el momento más inspirado de Jovellanos». Se refiere a los maestros del poeta, entre los que destaca a Fray Luis. Analiza su técnica poética. No fue un poeta fácil; fue un poeta en prosa, poeta en potencia.

La relación entre poesía y música, tema tan caro a Gerardo Diego, lo encarna en dos nombres y sus obras, Bécquer y Chopin. Para él las *Rimas* son preludios poéticos, y todo el libro o cancionero es como una sonata. Destaca el número de combinaciones estróficas utilizadas por Bécquer, de 76 rimas, 59 variaciones. Analiza las cualidades musicales de sus versos: el ritmo, melodía y armonía que comunican a la poesía becqueriana esa alacridad, la sensación etérea del aire que pasa o de las palabras que vuelan.

En el trabajo «Unamuno poeta», trata de actualizar o poner en su sitio la poesía del autor vasco. Estudia la correspondencia entre su carácter de hombre total y la manifestación de ello en su poesía. Vive fuera de la estética de su siglo. Según Gerardo Diego no es un contemporáneo de poetas como D'Annunzio, Valéry, Rilke o Darío, es un extemporáneo. Gerardo Diego, poeta tan sensible, delicado, tan musical destaca la obra

poética unamuniana, tan dura, a veces, tan desmañada, auténtica en exceso: «Poeta máximo y el más rico de cuantos han tañido en nuestro tiempo la lira castellana, el más universal también». ¿Exageraciones? Devociones.

La figura de Tagore le atrae, no sólo como poeta y pensador, sino también como músico. Para comprender la orientalidad, recuerda un viaje realizado a Bali, sus sentimientos de aquellos días plasmados en un soneto y un «Boceto para un poema de Bali», en realidad un hermoso poema. Gerardo Diego se acerca a la obra de Tagore desde la adecuada sensibilidad del poeta penetrando en la dualidad de su alma, a la vez oriental y europea. Estudia su proximidad a la mística y destaca el papel de Zenobia y Juan Ramón en la difusión del poeta de Calcuta. Le atrae Tagore porque fue un artista completo, músico, poeta, pintor, un anhelo del mismo Gerardo Diego.

A Manuel Machado dedica un breve pero enjundioso artículo donde destaca la calidad del hermano mayor de Antonio, poeta un tanto olvidado —apunto— que todavía no ha sido rescatado del limbo, pese al creciente interés por el modernismo. Señala el papel que desempeñaron la vida y la muerte en el ser y el decir del poeta. Destaca el contraste entre los dos hermanos. Manuel, hombre de mundo, periodista, frecuentador de la sociedad y sus teatros, y Antonio, retraído, profesor en sus soledades provincianas. Gerardo Diego considera a Manuel un poeta purísimo y hondo y deliciosamente superficial. Considera a Antonio más genial y constante en el verso. Define a Manuel Machado como un «modernista con sobriedad y elegancia española».

El ensayo «Un poeta médico: Fernández Moreno» es el texto de una conferencia en la cual no trata de las relaciones entre medicina y poesía como parece sugerir el título, sino que se centra en la poesía de Fernández Moreno, abordándolo desde sus experiencias españolas, infantiles, primero en Bárcena de Cícero y luego en Madrid. Impresiones que luego aparecerán en sus textos. Gerardo Diego estudia la biografía lírica, vida y obra entremezcladas del poeta argentino. Destaca el «Soneto de tus vísceras», una de sus poesías más famosas, lectura poética de un estudiante de anatomía, y el poema «Regalos», del libro *Yo médico.* Luego analiza la etapa de profesor de Fernández Moreno, de cuya experiencia escribirá otro libro de poemas *Yo catedrático,* del cual recita y reseña los poemas más interesantes. Según Gerardo Diego «Fernández Moreno practica el loperrealismo». Llama así el arte de pintar la realidad tal como es.

En «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro», Gerardo Diego se acerca a un tema y nombre muy queridos. Se refiere a las apariciones del poeta chileno por España que dejaron profunda huella, singularmente la de 1918. Resume los momentos estelares de Huidobro y su influencia en él mismo. «Hablar de la poesía de Vicente y hablar del creacionismo suyo viene a ser lo mismo.» Estudia las obras esenciales, su contraste y oposición con otros movimientos como el sobrerrealismo. Señala tres etapas en su trayectoria poética y enaltece la trascendencia de *Altazor,* del que destaca como sus más importantes recursos literarios paranomasias, metátesis, descoyuntamientos, creación de palabras por intercambio de sílabas y fonemas... Luego se extiende sobre la poética del creacionismo que se proponía: «Crear o inventar un sentido nuevo y una técnica nueva, aprendida en parte en la naturaleza misma y en parte en la técnica científica y de las artes plásticas y en la de la música». Obsérvense tales propósitos tan idénticos a los mismos de Gerardo Diego.

«Recuerdos y poemas de Juan Ramón», es un texto entre la evocación y la devoción, resumidos en esta instantánea: «Hoy veo a Juan Ramón Jiménez como al poeta alto y simbólico». Es un retrato y resumen de su persona y de su poesía. Para Gerardo Diego la obra poética y el hombre «vienen a coincidir como dos caras de la misma moneda». Insiste en las peculiares características temperamentales del poeta de Moguer, del que sin embargo no guarda antipatía o resentimiento como otros escritores contemporáneos. Confiesa esta divertida y tal vez exacta genealogía: «Hemos tenido un abuelo, Miguel de Unamuno. Un padre, Antonio Machado. Y una madre, Juan Ramón Jiménez. Juan Ramón es la madre porque él ha creado para todos los españoles e hispánicos una lengua». Comenta algunos poemas del maestro, publicados en revista o entresacados de sus libros en los que destaca la sencillez y la música pura, el secreto natural del ritmo, la sonoridad.

El último ensayo está dedicado a Leopoldo Panero, a quien el crítico relee, una vez más. Alternando con esta lectura, la de Garcilaso, quien le descubre, como Jorge Manrique, la castellanía para entender a los poetas contemporáneos. Gerardo Diego destaca del verso de Panero la delicadeza de su tela, sensible, pero no sensual, delgada, delicada. Señala las etapas del poeta de Astorga, sus primeros pasos, la búsqueda de sí mismo, su madurez. Subraya la importancia de *Versos del Guadarrama,* en cuyos poemas Panero ya es totalmente él. No es exactamente un libro de paisajes. El «Guadarrama» para el poeta es muchas cosas, pero sobre todo, es la primavera del amor. Con esa mirada «humedecida» y alegre hay que leerlo. Gerardo Diego trae a lectura y a brindis, una poesía no recogida en sus anteriores libros, para demostrar que en Panero, además del poeta conocido, había otros poetas posibles dentro de él. Luego estudia *La estancia vacía,* que juzga como fragmentos o poema incompleto, *Escrito a cada instante,* que «congrega la más jugosa y rica colección de sus líricas», el *Canto personal* que juzga como «el menos bueno de los libros de Leopoldo Panero», etc.

Cierran el volumen algunos artículos menores, publicados en periódicos: «Del modernismo al Ultra, al creacionismo y al grupo poético del 27», «La actualidad y el plagio», «La Weltanschauung» y «Timbre y ritmo», cuyos títulos dan idea de los contenidos tratados en ellos.

El volumen *Crítica y poesía,* constituye pues una muestra muy importante del continuado quehacer crítico del poeta Gerardo Diego, ya iniciado en estas lides en los años jóvenes de sus revistas *Carmen* y su hermana menor *Lola.* Lecturas y reflexiones que van de los clásicos a los modernos, de los españoles a los hispánicos. Gerardo Diego se muestra como un crítico serio y ameno, donde se aúnan las técnicas y saberes del profesor, con el estilo cuidadoso y libre del poeta.

Sobre la poesía total de Gerardo Diego

Arturo del Villar tiene dos grandes devociones literarias: Juan Ramón Jiménez y Gerardo Diego. A ambos dedica su talento, su tiempo y sus dineros.[10] Espigar textos di-

[10] *Véanse las diversas colecciones de poesía, ensayos, recuerdos de los Libros de Fausto.*

fíciles de encontrar, preparar antologías, escribir críticas, son objetivos que se ha fijado el investigador, el ensayista.

Al poeta santanderino ha dedicado Arturo del Villar otros enjundiosos estudios como *Gerardo Diego*[11] o la antología *Imagen múltiple de Gerardo Diego*[12] que muestran su dedicación. Apuntaré que no son muchos los trabajos sobre el poeta, tal vez más leído y aplaudido que estudiado. Siendo tan rica y variada su trayectoria poética, otros miembros de la generación de 1927 han polarizado la atención en múltiples estudios y ediciones. Gerardo Diego ha estado siempre tan próximo, sin exilios, que esa proximidad ha dañado tal vez su comprensión total. Se necesita de una cierta perspectiva para ver con objetividad. La tertulia de amigos aplaude, anima, pero no ejerce una crítica seria, un estudio más allá de la convenida superficialidad.

La poesía total de Gerardo Diego es un intento de aproximación al poeta, de análisis de su poesía, por parte de Arturo del Villar desde la doble condición de crítico y amigo. Su estudio es pues respetuoso con el maestro, comprensivo en el sentir y decir del poeta, revelador de sus claves líricas y sus códigos estéticos. Pero también crítico y actualizador.

Arturo del Villar conoce a Gerardo Diego de cerca. Ha frecuentado sus tertulias y sobre todo la charla amical en casa, donde el poeta sale de su silencio real o figurado y se explana en la autobiografía y el anecdotario. Parte de la vida del poeta, que del Villar conoce para adentrarse en su obra. Repasa los principales acontecimientos en la vida de Gerardo Diego: las primeras manifestaciones revolucionarias de los ismos, la Primera Guerra Mundial, la llegada de Huidobro a Madrid, su famosa antología de 1932... Destaca la originalidad de su obra entre tradición y modernidad, doble cara de la misma moneda que tanto desconcertaba a los enemigos de la vanguardia. El crítico señala que esta dualidad se da también en otros poetas como Alberti o García Lorca. Indica del Villar que los ultraístas y creacionistas fueron combatidos con saña, principalmente Gerardo Diego y Juan Larrea. Pero hoy ya todo es historia, el dualismo vanguardia-tradición no existe, y es factible asegurar que nunca existió. Defiende la unicidad de la obra, expresada en un lenguaje propio que define el estilo: «El poeta se vale de una escritura variada en los signos, pero de contenido único y complejo». Aquí empiezan y acaban la poesía de forma tradicional y la creacionista. Arturo del Villar demuestra esta síntesis con el comentario del «Soneto mío»: «Anhelante arquitecto de colmena», donde el poeta se desdobla en preceptista y creador, escribiendo un poema sobre el poema, unificándose en el poema. Su forma es clásica, pero está lleno de complejidad simbólica, de imágenes creacionistas, caras re-unidas en el mismo texto.

El crítico demuestra cómo Gerardo Diego, desde 1918 en que comienza a escribir poesía de modo sistemático en el rincón costumbrista de Santander —cuando el espíritu, el estilo europeo afloraba ya en Madrid o Sevilla— lo hace con unos romances clásicos y unos versos transformadores de la realidad ultraísta, direcciones tradicional e innovadora, constantes en su trayectoria.

[11] *Arturo del Villar,* Gerardo Diego, *Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.*

[12] Imagen múltiple de Gerardo Diego, *edición de Arturo del Villar, El toro de barro, Madrid, 1980.*

Arturo del Villar analiza el libro de vena tradicional *Angeles de Compostela,* como ejemplo de escritura formalista, centrándose en la riqueza ejemplar de algunos de sus poemas.[13] Comenta extensamente el poema «Lluvia o llanto», publicado por primera vez en 1948, en el número 35 de la revista *Insula,* en el que descubre tres planos: uno real; otro traspuesto de la realidad; y un tercer plano simbólico. En el primero se describe de forma realista una tormenta de verano; en el segundo, la tormenta real es suplantada por el lloro de la amada en imagen de otra realidad; en el tercero entrevé la relación simbólica de la tormenta con la creación del poema. Descubre los principales rasgos estilísticos del poema como la repetición, tres veces de la palabra azul, en los versos doce y trece, el encabalgamiento abrupto del último verso, etc. Con apariencia sencilla semántica y rítmicamente, el poema estudiado, muestra su complejidad. Confluyen en él una realidad intrínseca, una realidad metafórica y una realidad simbólica. Rítmicamente es muy rico con abundancia de rimas internas, fusión íntima de los planos de expresión y contenido.

Con el poema «Lluvia o llanto», propuesto como paradigma, Arturo del Villar busca las claves estéticas que explican el libro *Angeles de Compostela* y el estilo poético de Gerardo Diego. Según el crítico el poeta escribe «animado por la inspiración, si bien dentro de un orden establecido y sumiso a la tradición retórica que él adapta a su peculiar manera de entenderla, es decir, a su poética». Destaca el estilo peculiar de Gerardo Diego, tanto en formas tradicionales como en poemas creacionistas. Léxico, ritmo y rima se apoyan mutuamente en el resultado del poema, cuya composición, el crítico señala que se acerca a la escultura.

Angeles de Compostela es un libro esculpido, escultórico. Gerardo Diego en una suelta que introdujo en los ejemplares de la primera edición completa, la de 1961 explicaba: «El poema está construido en forma de retablo, con cuatro cuerpos u órdenes, y cada uno de ellos con seis elementos que se corresponden». El poeta tradujo los códigos escultóricos a códigos de lenguaje por medio de sonetos, de versos también esculpidos.

Gerardo Diego conoció Compostela en un momento excepcional, en 1929, fiesta de Todos los Santos cuando llegó a Santiago. Esa noche hubo apagón de luz. Así conoció una ciudad enteramente medieval, sugeridora. De esta impresión primera nació el soneto «Ante las torres de Compostela», que aparece al frente de *Angeles de Compostela,* como prólogo, luego incluido en uno de sus libros más famosos, *Alondra de verdad.* A la luz natural del día siguiente visitó la catedral y quedó deslumbrado por los cuatro ángeles del Pórtico de la Gloria, a los que impuso los nombres de Uriel, Maltiel, Urján y Razías, no inventados, sino sacados de los angeologías. Del Villar recuerda la divertida disputa de esta discusión, tan bizantina, entre escritores como Alvaro Cunqueiro o Ramón González Alegre, en artículos aparecidos en *El Faro de Vigo.*

En el gusto del crítico el núcleo de *Angeles de Compostela* lo conforman seis sonetos y un poema en verso libre dedicado al apóstol Santiago sobre los que se centra en su análisis, pues los demás poemas le resultan complementarios. Los sonetos son: «Aque-

[13] *Un comentario más amplio de este libro ya lo realizó el crítico en* Gerardo Diego: Angeles de Compostela y Vuelta del peregrino. *Edición, prólogo, notas y comentarios de texto por Arturo del Villar. Colección Bitácora, Narcea, Madrid, 1976.*

lla noche», donde relata su llegada a Compostela, «Angeles de Compostela», invocación a las cuatro figuras del Pórtico de la Gloria, y los titulados Uriel, Maltiel, Urján y Razías, nombres de los ángeles. Los restantes poemas se refieren a mitos, temas y personajes gallegos, que se mueven en torno a Santiago y a los ángeles.

Angeles de Compostela en su versión definitiva se estructura así, de acuerdo con un módulo fijo: la primera parte sirve de prólogo, distinto a los demás. Las cuatro secciones restantes son gemelas, compuestas de seis poemas cada una, edificadas en versos, esculpidas como un retablo barroco de cuatro cuerpos, donde destacan las cuatro esculturas angélicas. Esta estructura se corresponde con un significado simbólico, que expone en un primer plano un significado religioso. Gerardo Diego lo ha explicado así, en la segunda edición del libro: «El poema *Angeles de Compostela* canta el dogma de la Resurrección de la Carne. Los cuatro ángeles de los rincones altos del Pórtico de la Gloria llaman a los fieles y convocan a la nueva vida gloriosa».

Del Villar analiza los sonetos esenciales: el dedicado a los cuatro ángeles es el que da título al libro completo y también el que da nombre a los ángeles de piedra: «Angeles de la gloria en Compostela, / Maltiel, Uriel, Urján, Razías / ¿a qué convocan vuestras chirimías, / a qué celeste fiesta o láctea estela?». Estudia el comentarista el significado de los ángeles según la tradición de las catedrales góticas y los tratadistas escatológicos, señalando que estos cuatro no son los mensajeros de la hecatombe final, sino que llaman a la fiesta celeste o para seguir el camino de Santiago. El poeta los describe en actitud reposada como si los viera danzar, esperando en su fe cristiana. El tono del libro lo caracteriza por la simbología espiritual, trasladada a las palabras, de aquellos maestros canteros que se expresaban en piedra, divulgando la teología medieval. Ramón Otero Pedrayo resaltó la calidad danzante de los poemas gerardianos, esa misma gracia aleve que se observa en las esculturas.

Los sonetos de *Angeles de Compostela,* aquellos dedicados a los ángeles podían colocarse como esculturas en un retablo. El poeta cincela el lenguaje, pule las palabras, unifica contenido y forma en la estructura del soneto. Las figuras no son esculturas, sino también retratos psicológicos, cada cual con aquel toque que le distingue. Entre ellos Uriel «Salta Uriel, destrenza sus trenzados», es el más alegre, el preferido. Gerardo Diego escribe sobre los ángeles, desde la tradición cristiana y la intuición poética, más que desde la teología o la angeología. De la tradición extrae la figura del caballo blanco de Santiago convertida en un Pegaso cristiano. Las imágenes de *Angeles de Compostela* son dinámicas y trascienden el espacio real para transfigurarse en otra realidad superior donde confluyen religión y poesía.

Como conclusión del examen de *Angeles de Compostela,* del Villar se refiere a otro libro parejo en la fecha de composición (1926-1936) y que se publicó pocos meses después, *Alondra de verdad,* libro formado por 42 sonetos y que toma título de uno de ellos. Señala el simbolismo de este poema, que comienza: «Alondra de verdad, Alondra mía», donde la alondra es una imagen, un símbolo de la poesía, y la poesía una manera ascética (¿o mística?) de aproximarse a las creencias religiosas.

La tercera parte del libro de Arturo del Villar está dedicada a las relaciones entre Vicente Huidobro y Gerardo Diego, al creacionismo y al ultraísmo, todavía insuficientemente estudiados. De las opiniones de Huidobro sobre la poesía, destaca aquellas ex-

puestas en el Ateneo de Madrid, en diciembre de 1921, entonces motivo de escándalo y hoy casi manifiesto para algunos: «El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla». O aquel mandamiento creacionista, sacado de su «Arte poética»: «¿Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema». El crítico se refiere a las diversas estancias de Huidobro en Madrid, al rechazo de algunos y a la aceptación por parte de poetas jóvenes como Gerardo Diego o Larrea. Sobre los orígenes del creacionismo del Villar escribe: «El creacionismo llegó a España maduro, con una pequeña historia enmarcada en América del Sur y en París, aunque lo cierto es que seguía siendo tan minoritario que sólo contaba con su fundador para defenderlo». Reseña la historia literaria de aquellos días. Destaca la aparición de «Ultra»: manifiesto de la juventud literaria en diciembre de 1918, pregonado por Rafael Cansinos-Asséns y otros jóvenes, enfervorizados, tras la llegada, pocos meses antes, de Huidobro.

Gerardo Diego comenzó su obra poética cuando aparecían en España, Huidobro con el creacionismo, y en seguida el ultraísmo. El contagio con el ultraísmo fue breve, aunque dejó numerosos poemas recogidos en su libro *Evasión* (Caracas, 1958), aunque el poeta no lo considera independiente y los recoge en su primer gran libro creacionista *Imagen* (1922). Los otros libros creacionistas son: *Manual de espumas* (1924), *Fábula de Equis y Zeda* (1932), *Romances a drede* (1932), *Limbo* (1951) y *Biografía incompleta* (1953), ampliado en la reedición de 1967 y aumentado con la parte «Biografía continuada», al reunir todos estos títulos en el volumen *Poesía de creación*. Esta biografía da la fe creacionista del poeta, prolongada a través de los años. Recuerda del Villar, que en 1967, coincidiendo con la nueva edición de *Biografía incompleta,* se produjo en España un resurgimiento de los signos externos del creacionismo como: el empleo de la imagen múltiple o la supresión de los signos de puntuación, que se incluyeron en los libros publicados por los poetas jóvenes. El crítico explica qué se entiende por creacionismo o «poesía creada». Señala que los creacionistas dieron primacía a la palabra sobre la lengua y al verso sobre la métrica. Así el poema «Creacionismo» es una poética activa «... Hagamos nuestro Génesis». Señala el significado del poema inicial de *Limbo,* dedicado «A todos los ultraístas de Grecia», en el que cuenta el poeta un viaje a este lugar semiceleste, poblado de símbolos; es conducido por un niño. Se descubren visiones, conceptos antiguos y modernos, junto a los alquimistas y cubistas. Destaca del Villar la naturaleza simbólica de la imagen y la metáfora como recursos del creacionismo. La estética creacionista era superadora del romanticismo-modernismo, desfasados, abría nuevas perspectivas en la «estética del maquinismo». Señala el crítico algunas de las características del poema creacionista: evita los signos de puntuación y emplea abundantes separaciones entre versos, e incluso entre palabras. El poema creacionista es más para ser visto que escuchado, se acerca a la pintura por su disposición tipográfica y a la música por la estructuración. Trata de ser la poesía absoluta, donde se re-unan todas las artes. Sobre la espaciación explica las influencias de Mallarmé, Huidobro, Reverdy y Apollinaire.

Estudia Arturo del Villar la relación entre la imagen creada y la barroca. Recoge algunas definiciones de Gerardo Diego manifestadas a la revista *Cervantes:* «La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado. El creador

de imágenes (poeta, creador, mito-dios) empieza por crear por el placer de crear. No describe, construye».[14] Esta poética no significa una ruptura con la tradición hispánica ya que según del Villar, los poetas barrocos supieron reducir el valor del poema a simple expresión de imágenes y metáforas. Recuerda el crítico el papel desempeñado por Gerardo Diego, en el homenaje y actualización de Góngora, pues él convocó el acto reivindicador en abril de 1926 y organizó algunos de los actos serios y jocosos que conmemoraron el tercer centenario de su invento en 1926, recopiló la *Antología poética en honor de Góngora* y escribió artículos y poemas sobre el cordobés. El crítico señala a Góngora como antecedente del creacionismo, pese a las distancias temporales, «la vanguardia poética española, en efecto, hay que buscarla en la época barroca». Indica que el papel de Gerardo Diego ha consistido en servir de puente entre las vanguardias europeas y la tradición española. Del Villar señala que mientras las imágenes de Góngora se sustentan en la mitología grecolatina y en la exageración de la realidad, son conceptuales e intercambiables, las imágenes creacionistas se originan en la imaginación del poeta, inventora de realidades ficticias, de ideología individual, proyectadas e irrepetibles.

Analiza el crítico las ventajas e inconvenientes de la imagen múltiple, la cual representa un problema para la comprensión del creacionismo. El autor y lector pueden tener diversas interpretaciones de la misma imagen. En el artículo «Posibilidades creacionistas», ya citado, Gerardo Diego definió este concepto así: «Imagen múltiple. No explica nada; es intraducible a la prosa. Es la poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también y exactamente, la Música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples (...)». El creacionismo perfeccionó la plasticidad y musicalidad de la poesía, de cuyos hallazgos y virtudes se beneficiaron los poetas de 1927. Gerardo Diego tiene el gusto por la plástica y un gran conocimiento musical que comunicó a su métrica.

También estudia del Villar las relaciones entre cubismo y creacionismo. Recuerda cómo en el origen y desarrollo del cubismo intervinieron tanto pintores como escritores: Picasso, Braque, Apollinaire, Max Jacob... Huidobro era amigo de pintores. Al mismo Gerardo Diego le interesaba mucho la pintura. Señala cómo el crítico José Francisco Cirre ha relacionado la poesía creacionista de Gerardo Diego con la pintura cubista de Picasso. En su visita a París, Gerardo Diego entabló amistad con Juan Gris; en 1927, con motivo de la muerte del pintor, escribió un artículo publicado en *Revista de Occidente,* en el que hablaba de la poesía de Vicente Huidobro como paralela a la pintura de Juan Gris. También le dedicó al pintor el poema «Liebre en forma de elegía»; «Cuadro», titula un poema de *Manual de espumas,* donde se hallan elementos habituales del cubismo, destacando la guitarra.

Señala del Villar las coordenadas entre creacionismo y cine. El cine, en sus orígenes representó una nueva posibilidad creadora, que interesó a muchos escritores. Su estética era novísima. El montaje cinematográfico ejerció influencia sobre el creacionismo. El cine es un arte visual. A las imágenes cinematográficas se correspondían las imágenes múltiples. Recuerda el crítico los intentos fallidos de Huidobro por llevar a la novela

[14] *Véase: Gerardo Diego, «Posibilidades creacionistas», en* Cervantes, *Madrid, octubre de 1919.*

una especie de trasposición de las secuencias cinematográficas, de ahí su calificación de novela-film a su *Cagliostro* y las opiniones de Eisestein, quien equipara el lenguaje cinematográfico con algunos recursos retóricos del verso. Del Villar comenta el poema «Calle» de *Limbo* como ejemplo creacionista y «cinematográfico». Explica cómo está compuesto por series de dos o tres versos que expresan algo semejante a una planificación seriada, con diversos movimientos de supuesta cámara.

Analiza la originalidad del vocabulario creacionista, donde una palabra como estropajo, puede ser poética. (Véase «Idilio del estropajo».) Los creacionistas rompen con los tópicos. El poema pertenece a *Biografía incompleta,* de 1966, y está próximo a la llamada poesía social, enaltecedora de la humilde y hasta vulgar como el cubo de la basura, las alpargatas rotas, etc. Gerardo Diego eleva el estropajo, objeto mísero y poco eufónico, a una condición estética. Ningún tema le es ajeno al creacionista. El tan manido del amor, Gerardo Diego lo convierte también en humor, véase «Poema a Violante», con algo de parodia al famoso soneto de Lope.

Arturo del Villar valora la importancia de la poesía de Gerardo Diego, en un tiempo que todavía es el nuestro. Vuelve a insistir en la modernidad de su poesía que no olvida la tradición clásica y lo estudia como ejemplo en la *Fábula de Equis y Zeda,* en donde el poeta aporta la sextina clásica a las intenciones creacionistas. Este libro no es gongorino. Lo distancia del barroco el humorismo.

También encuentra relaciones entre creacionismo y romanticismo. Analiza el poema titulado «Rima», homenaje a Bécquer, del libro *Manual de espumas.* Nueve versos, homenaje a una mujer. El tono es de las rimas, pero la disposición tipográfica y el lenguaje se separan de él. No prescinde del sistema versificador castellano, conserva el ritmo acentual y la rima, pero toma sus licencias. Hay otros elementos destacables: la brevedad, las imágenes, las correlaciones de términos contrarios, etc.

Termina su estudio Arturo del Villar sobre *La poesía total de Gerardo Diego* haciendo un balance sobre el paso del tiempo, pensando sobre la revolución y evolución del creacionismo, cómo las influencias han modificado la poesía de Gerardo Diego desde 1918 hasta hoy. Subraya cómo *Biografía incompleta* abarca de 1925 a 1966, a la que hay que añadir «Biografía continuada» escrita entre 1971 y 1972. Un continuo escribir y escribirse. Como rasgo estilístico más importante señala el crítico que en los últimos poemas aumenta la trabazón argumental, mientras disminuye la irrealidad de las imágenes. El creacionismo de Gerardo Diego ha cambiado en el tiempo, pero después de la muerte de Huidobro en 1948, sigue vivo gracias a él.

Amancio Sabugo Abril

Días difíciles

Todo junto, todo junto.

Por un lado, la balumba del texto, vivo pero informe, falto de cuerpo y de certidumbres, como una circulación de sangre flotando en el aire ciegamente, sin venas que la dirigiesen ni estructura que la sostuviera.

Por otra parte, el moderado estrépito de la cafetería de la estación en la que el texto iba creciendo a tientas, avanzando muy despacio y desde sí mismo, conquistando renglón a renglón ese cuerpo que lograse defenderlo y definirlo, entre el vaivén de los viajeros en espera, llegada o salida, el de los trabajadores ferroviarios, el de los tintineantes golpecitos precedentes al movimiento de los trenes.

Y también, desde hacía muchos días ya, la muchacha de las ojeras enormes y el traje anticuado de chaqueta en lanilla azul, que, distante a veces y otras en una mesa más próxima a la del hombre, se sentaba durante toda la mañana seguro que a esperar, a esperar a alguien, con las manos vacías, la mirada algo perdida, tristona pero, eso sí, serena, y dejando enfriarse un diminuto café cortado, tan invariable como el hecho de pagarlo y marcharse cuando él se iba entre la una y media y las dos, empujado por el cansancio y el hambre.

Había ido tratando de explicarse la extraña situación que lo llevaba allí día tras día.

Ya estaba acostumbrado, de hacía tiempo, a no sorprenderse de que se le presentara, con la misma urgencia exigente, un tema en el que no había pensado antes ni por sueño, o de escribir a horas y en lugares notablemente caprichosos. Sin embargo, lo que ahora estaba sucediendo era demasiado raro como para no llamarle la atención.

A las nueve de la mañana de un lunes fue a despedir a un amigo gallego a la Estación del Norte y tiró luego hacia el Metro. Pero, igual que si otra persona se lo ordenara o lo hiciera por él, había vuelto a la estación desde la boca del Metro, le había pedido prestado un bolígrafo a un camarero y redactó en dos servilletas de la cafetería las treinta impetuosas y primeras líneas (que, pudo intuirlo, ya encerraban de algún modo todas las demás) de un revoltillo sobre sus recuerdos leídos y sus experiencias vividas de la Argentina y de Nicaragua. Algo que se prometía bastante extenso y cuya repentina aparición no le resultó tan desconcertante como el posterior descubrimiento, entre incómodo y divertido, de que aquella maldita cosa se negaba a seguir andando como no fuera allí, tan lejos de su casa y entre todo el trajín de viajeros, avisos y locomotoras cercanas, siempre majestuosas para él, empezando por aquella bufante, destartalada y solitaria «Jimena» de maniobras, por la estación arenosa de su niñez y juventud en Cádiz.

Casi una semana, lo recordaba bien, tardó en darse cuenta de que la cosa era como era: de que, quién diablos iba a saber por qué, nunca podría escribir *aquello* más que *allí,* y mejor por la mañana que por la tarde o la noche. El texto se cerraba en lo ya

escrito, o se extendía en torpezas y banalidades, si los ambientes donde el hombre se obstinaba en continuarlo eran su casa, un bar del pinar vecino —los clásicos lugares de su trabajo— o algún otro sitio tan habitualmente favorable y razonable como esos. Pero estaba claro que, con sólo entrar hacia las nueve en la cafetería de la Estación del Norte, en aquella atmósfera bulliciosa y provisional, de lo menos propicia a la concentración y a la empresa de la literatura, el hombre ya sentía que todo iba a ir bastante bien y que su borrador prosperaría, como en efecto prosperaba algo o mucho, apenas sentarse y servirle el camarero su carajillo de güisqui bien quemado.

El recorrido, con espera y buen trayecto de autobús, seguido de siete estaciones de metro, transbordo de por medio y a hora de grandes gentío y apretones, no lo emperezaba ni malhumoraba más que al momento de arreglarse y tener que salir de casa; cumplido ese esfuerzo inicial, ya se animaba sabiéndose en el buen camino. Y, en cuanto estuvo seguro de que aquel condenado mamotreto no quería más que crecer donde se le ocurriera venir al mundo, le comentó el caso a su mujer.

—Pero... ¿un poema sudamericano en la Estación del Norte? —se rió ella—. ¿No te saldría más a su aire en la de Atocha, que por lo menos tira al Sur? O, mejor, en el aeropuerto.

—Estoy seguro de que no, a qué voy a perder el tiempo probando en más sitios. Eso no anda ni siquiera en la otra cafetería de la Estación del Norte: tiene que ser en la grande, la que está junto a los andenes, en medio de todo el follón, ¿será posible?

—Mañana quiero darme una vuelta por la Gran Vía. Puedo bajar luego, recogerte allí a la hora que me digas, y nos vamos juntos para casa.

—No. Porque voy a acabar esperándote y además, si llegas en un buen momento del trabajo, me voy a poner nervioso, hasta se podría estropear todo el pasodoble. Prefiero ir y volverme solo.

—Pues bueno, hijo.

La enigmática muchacha de las ojeras y el traje azul de chaqueta había aparecido por la cafetería, casi pisándole los talones como siempre, en la segunda mañana de trabajo serio, pero el hombre no reparó en ella hasta el día siguiente, y sólo al tercero observó que parecía tomarlo a él como punto de referencia horaria: nada más replegar sus parcos avíos de escribir y disponerse a llamar al camarero para pagar y marcharse, la muchacha se levantaba y pagaba también, cerca o lejos del hombre que estuviera y sin mirarlo entonces ni luego, camino de las puertas los dos, como lo había estado mirando, disimulada o directamente, mientras él trabajaba.

En los días sucesivos —ocho, diez ya, a razón de unas veinte líneas válidas por mañana—, el hombre inclinado sobre un sobadísimo puñado de papeles había dado tan por definitivo como inexplicable que el clinclón y los anuncios, en voz femenina o masculina, de que el tren todavía para Valladolid está situado en vía sexta, el rápido a La Coruña o a Bilbao va a efectuar su salida, o el expreso Gijón-Oviedo tiene su inminente llegada por vía décima, eran, descabelladamente, la música y las palabras únicas, el exclusivo caldo de cultivo capaz de conseguir que el tembloroso bolígrafo volcara sobre el papel, de manera aceptable y en el lugar preciso, una imagen de Esther Dalto, la Milonguita del tango en el Buenos Aires de 1920, la visión con prismáticos de un jaguar a nado

por el amanecer del Gran Lago de Nicaragua, o las reminiscencias andaluzas incrustadas entre el fluir de las escenas hispanoamericanas, con emotivo pero alto riesgo literario. Llegó por fin el hombre a sospechar o entender, aunque tampoco lo tuviese claro, que la dinámica de la cafetería de la estación podía corresponder y ayudar de algún modo a la dinámica del poema, y que el mudable ir y venir de viajeros, trenes y datos que veía y oía dejándolo a él a un lado, en el opuesto silencio interior de su refriega con el texto, deparaba a éste un impulso acorde con su velocidad natural, enmarcada y como corregida, al tiempo que estimulada, por el local y el edificio mismos de la estación pulcra con añejos visos históricos.

Pensó entonces, mientras la muchacha a la espera lo ojeaba furtivamente, en la vasta red ferroviaria, horizontal y poderosa, que allí nacía y moría, como ya había pensado en esa otra red sanguínea de su escrito, vertical y precaria en el aire, impalpable, incierta, pero llena también de conexiones, de confluencias, cambios, ramales, conducentes por ferrocarril a poblaciones muy apartadas, o bien, sobre el papel, a símbolos, ideas o realidades tan laterales pero tan vivas y recordables como aquéllas.

Tan sólo el dichoso concepto «norte» no acababa, no acabaría nunca, de encajarle en ese inusitado proceso mediante el que una estación de trenes para el Norte (un Norte, además, español, comparativamente tan reducido) alentaba y nutría una escritura abarcadora de enormes y remotos territorios sureños, desde el trópico centroamericano a los frío límites patagónicos, todo un continente Sur de hermosuras y pobrezas innumerables. A título de recurso, el hombre resolvió que justo en ese presunto desacuerdo, en esa ilógica contradicción de mil pares de pelotas, podía estar la razón de todo, el auténtico universo de Papá Freud, los escondrijos del sótano irracional, desde el que brotan y cunden, al parecer sin más ni más como el viento o el amor, ciertos árboles del arte.

Con todo, estos pensamientos no le ocupaban al hombre de la cafetería más que un tiempo mínimo, así como la distraída percepción del variopinto movimiento humano que constantemente se tejía y destejía en derredor suyo: lentas y bamboleantes campesinas con cestas y de negro, desclavadas de una revista del siglo pasado; impecables ejecutivos provistos de tersas carteras de mano y de repelentes *okeys;* parejas de todas las edades; grumos de doce o quince personas esperando a una sola y además insignificante por todas las señas; pordioseros, damas con y sin niños, empleados de la estación, vagabundos jóvenes cargados de mochilas cruentamente grandes, policías, descoloridas, pintadísimas, militares, tipos aislados y como extraídos de la imaginación de cien narradores: ese cambiante y revuelto enjambre de pasajeros, de aguardantes, de despidientes, sonorizado por los altavoces, los transistores de paso, los pedidos de los camareros, un súbito chirriar de carretillas mecánicas o de vagones: todo un permanente rumoreo de colmena propagándose, puertas afuera de la cafetería, hacia los distantes andenes de cercanías y hasta la rotonda, Paseo de la Florida abajo.

Más atención, aunque tampoco demasiada, fue despertándole al hombre con el tiempo la misteriosa y diaria muchacha de las ojeras. Se compadecía a veces de su evidente espera de alguien que no llegaba nunca, y otras veces le envidiaba aquella inalterable y sufrida serenidad que parecía convertirla en un fortín con faldas, mientras que a él, contemplándose un poco desde fuera de sí mismo, lo azaraba la conciencia de su excita-

ción y de su angustia de parturiento, seguramente advertibles pese a su cuidada actitud de desenfadado laboreo, y que no lo abandonarían mientras no supiese bien concluido el texto, temeroso siempre el hombre de su peliagudo acabado final y, más, de cualquier indistinguible avería en el planteamiento o la ejecución, un fallo productor de choque, fracaso o descarrilamiento radicales, contra los que él sólo contaba con un fuerte aunque confuso instinto, si es que todo su escrito no era, como se le ocurría en incurables momentos de desánimo, un mero antojo personal sin entidad ni interés. Pero tenía que seguir, porque tampoco podía ni debía hacer otra cosa, seguir en la aventura de su viaje inmóvil con chequetrén de carajillo al güisqui: el viaje de ese otro extraño tren nacido junto a los trenes, ese convoy cuyas vías debía ir inventando a tientas y afianzando sobre la marcha, volviendo atrás, dudando de todo, aferrándose igual que siempre a risibles trucos y supersticiones, estimulantes sin embargo y entre los cuales figuraba ya la muchacha de las ojeras, una presencia tenida poco a poco por el hombre como favorable, ejemplo de tenacidad y estoicismo que, aún a distancia y sobrellevando ella sus propias cargas, comenzara a acompañarlo en la fatigosa elaboración del poema.

Le calculó unos treinta años cuando más, y una vida difícil en las facciones finas y cansadas. Una mañana, ella se atrevió a acercarse y a pedirle un cigarrillo, que agradeció con una tímida presteza y como si no lo hubiera visto nunca. Regresó a su mesa apenas encenderlo y el hombre comprendió enseguida que no quería entablar conversación con él, tal como a él mismo le ocurría con la muchacha, y que esa situación se mantendría así. Pero, de todos modos, algo parecía haberse descongelado entre ellos, algo que remontaba el exiguo gesto de cabeza con que, desde la mañana del pitillo, se saludaban y despedían someramente: quizá una especie de complicidad de mutuo y callado entendimiento, adivinador de muy distintas y también muy agobiantes mañanas para él y para ella, con la diferencia de que los agobios del hombre, pensó él, quedaban bien a la vista.

Con los días, y según el texto afilaba sus dificultades al acercarse a su tramo final, la serenidad de la muchacha pareció irse deteriorando, cosa que pudo apreciar el hombre en un creciente aunque dominado nerviosismo que la llevaba a ojear precipitadamente un periódico, a mirar con sobrada frecuencia en todas direcciones o a darse algún paseo corto por el andén, sin descuidar la vigilancia de su mesa. De un modo entre deliberado y espontáneo, el hombre deponía entonces su actitud desenfadada y, como en una discreta representación teatral que realmente era un acto de solidaridad, sacaba a relucir en pequeños gestos perceptibles su verdadero estado de ánimo, las resoluciones e indecisiones de su agitada lidia con los papeles, el sombrío atasco en un pasaje, los instantes alegres de acierto o esperanza, las dudas por el resultado final, siempre atosigantes y al fin agravadas por su prematuro compromiso con un editor amigo a quien, tomando una copa, le confió una noche la noticia de su nuevo trabajo. Alentado por los anteriores y encandilado por el tema, el editor no había cejado hasta apalabrar con el hombre su rápida publicación.

—Me lo entregas —terminó diciéndole— en cuanto le pongas el punto final. Aunque estés todavía con la placenta por el suelo. Si tienes que tocarle, le tocas en galeradas, ¿vale?

Pero la muchacha de las ojeras, si bien y como de costumbre persistía en escudriñar

al hombre de lejos, andaba ya muy abstraída o preocupada como para notar todo aquel pequeño despliegue mímico, benemérito para ella y desahogante para él, de comunicación, aliento y compañerismo situacionales.

Concluyendo octubre, y a las cuatro semanas y media de viajes a la Estación del Norte, el soleado otoño rompió en nubes y aguas vehementes que, derrotando a su gabardina con capucha, depositaron en la cafetería de sus Américas a un escritor ensopado pero feliz. En los borradores del bolsillo trasero de su pantalón, el último y temidísimo pasaje del texto, plegado en cuatro y garrapateado la noche anterior al dorso de una requisitoria de la comunidad de propietarios de su casa, estaba lo suficientemente atrapado como para no tener que aguardar más que media hora o una hora de suerte, y pulirlo definitivamente. Sin él apercibirse, los veinte versos y versículos en limpio de las primeras jornadas de trabajo habían ido pasando a treinta y a cuarenta por día, y ahora no se podía creer que aquella iluminada pesadilla hubiese terminado de veras y que, a falta de unos retoques y de las referencias finales, treinta y ocho folios mecanografiados dieran cuenta en su casa, junto a la máquina de escribir, de su loca temporada laboral semiferroviaria, convertida en algo ya.

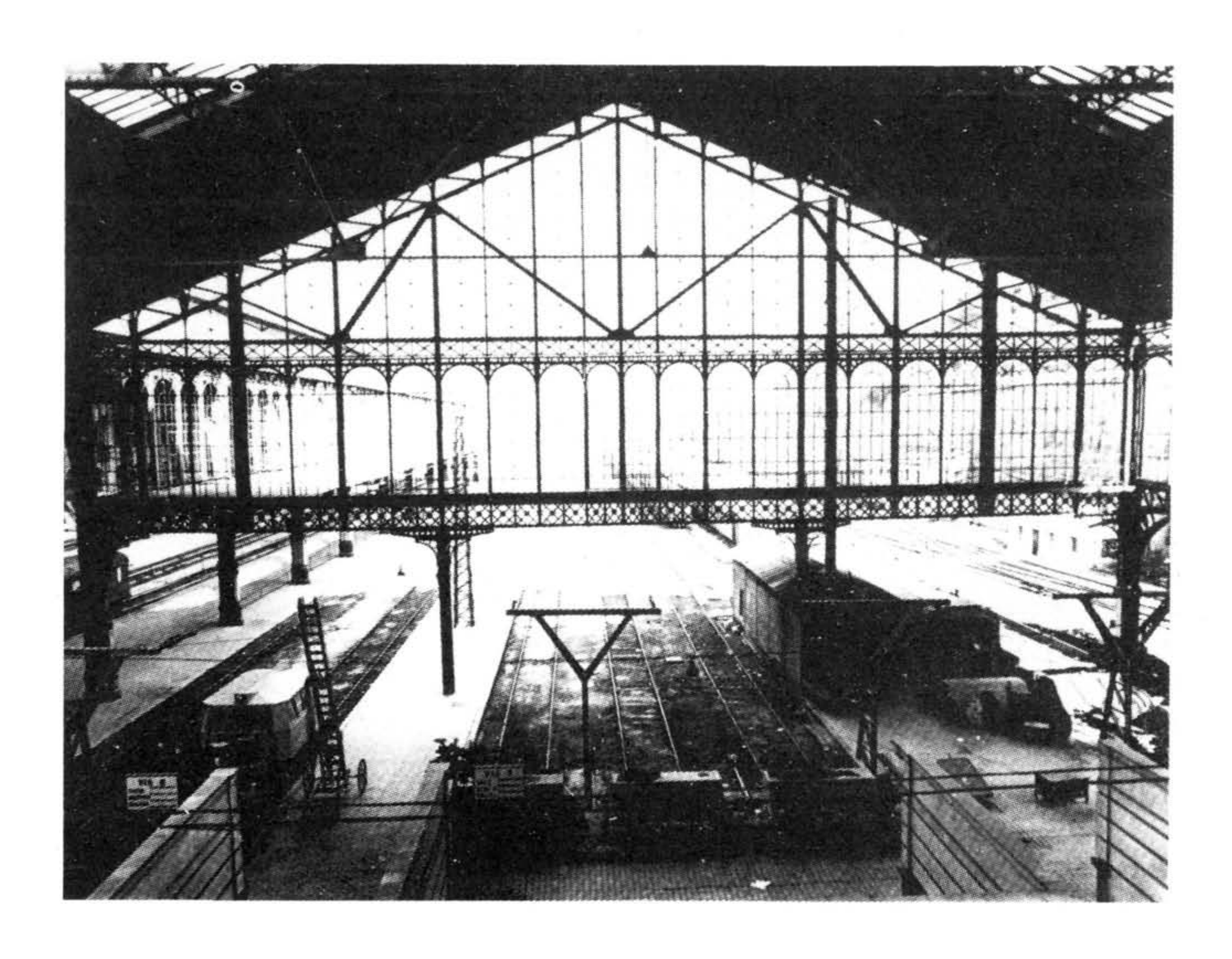
Vio desde su mesa relucir de lluvia a los trenes recién llegados, buscó despacio con los ojos, sin encontrarla, a la muchacha de las ojeras, y dedujo que, así como él parecía haber sacado adelante su batalla, ella debía haber perdido la suya, o el mal tiempo la inhibía de acudir a la estación. Pero no. A poco de acomodarse y desenfundar el bolígrafo para reescribir la última y medio asegurada página, la vio entrar cerrando un paraguas color hueso y sentarse bien lejos, casi junto a las puertas al andén, en tanto el camarero le servía a él el carajillo de güisqui que, por la fuerza de la costumbre, ya no tenía que pedir.

Creía el hombre apreciar en la muchacha una distensión y un bienestar semejantes a los suyos y tal vez igualmente faltos de algo, de muy poco más, para redondearse del todo. El saludo a distancia consistió aquella mañana en un doble intento o esbozo de sonrisa. Con un ligero matiz: ella parecía haber recobrado por entero su serena inacción de los primeros días mientras que el hombre volvía a sumergirse en sus papeles. Como el tren chorreante que veía y sentía vibrar en el andén inmediato, también su texto había hecho un duro recorrido, tomado cuerpo a través de sombras inclementes y de aires contrarios; también se había ido dejando atrás agrias cordilleras y oscuridades desiertas, valles y correntadas, cables defectuosos y tramos flacos, delicados, donde tenía que trocar su empuje por puras lentitud y cautela. Pero la mano volaba ya otra vez sobre el papel, retocando el pasaje final del poema: una explicación o un exorcismo mirando al Sur desde el aeropuerto Kennedy de Nueva York. Lo leyó y lo releyó. Había quedado bien, sin tópicos ni demagogias, y el hombre, igual que un capitán de fútbol que alza la Copa en el estadio, levantó para él solo una mano en el aire con esa hoja última del borrador y luego, sin bajarla, miró a la mesa de la muchacha como notificándole, entre altanero y cordial, su buena nueva.

Sin embargo, ella no podía verlo. Estaba de espaldas a él y de pie, sumida contra el pecho de un grandullón con cazadora al que, aún en la distancia, pudo el hombre notarle los ojos húmedos y la cara conmovida. «*Debe haber esperado tanto o más que ella*», pensó, y dejó la hoja en la mesa.

Después de casi dos minutos sin soltarse ni moverse, el grandullón tomó del suelo una bolsa marrón de viaje y echó a andar con la muchacha de las ojeras pasándole un brazo por los hombros. Marchaba mirándola y mirándola, tropezando en alguna silla, encaminándose hacia las puertas como si no le importara ya alcanzarlas nunca, ni ninguna otra cosa en el mundo. Pero, sin dejar de estrechársele, la muchacha se volvió un momento y el hombre de los papeles vio que lo miraba entendiéndolo todo, celebrando un instante, con él y por los tres, la terminación de los días difíciles.

Fernando Quiñones



Eréndira, o la Bella Durmiente de García Márquez

I

Creo —lo he dicho en otros lugares— que si alguna especificidad expresiva tiene la narrativa contemporánea del Caribe es su perseverante propensión a ofrecerse como espectáculo, como música, como mito; esto es, bajo tipos de *performance* que se dejan leer como textos fronterizos, o si se quiere, como textos y «algo más». Es posible, por ejemplo, encontrar un apreciable número de narraciones que, en su proclividad a la fuga, adoptan la estructura de los llamados «cuentos de hadas», entendiendo por tales los relatos de carácter maravilloso que residen en el seno de todo folklore. Pienso, en primer término, en la rica tradición afro-antillana que se percibe en los admirables cuentos de Lydia Cabrera y Andrew Salkey. No obstante, aquí me gustaría referirme a una notable narración que no nos remite al polo africano de la cultura del Caribe, sino a un conjunto de las más conocidas tradiciones europeas, lo cual, por supuesto, no cuestiona en manera alguna su «caribeñidad». Hablo del conocido relato, recientemente llevado al cine, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, de Gabriel García Márquez. [1]

En efecto, es fácil leer a Eréndira como una heroína de cuentos de hadas francesas o alemanas. Se trata de la inocente doncella en desgracia que vemos multiplicarse en el folklore de muchas naciones europeas. Hay que convenir en que Eréndira nos remite sin esfuerzo a personajes como Cenicienta, Bella Durmiente y Blanca Nieves, para mencionar casos de sobra conocidos. También es fácil leer a la «abuela desalmada» (en adelante la Abuela) como un personaje paralelo a la Madrastra, el Hada Malvada y la Reina Hechicera. Por otra parte, salta a la vista que Ulises calza las botas de los Príncipes que liberan de su desgracia a las hermosas heroínas de estos cuentos. Sin embargo, al terminar la lectura del relato de García Márquez, es probable que el lector caiga en la cuenta de que algo no funciona bien en el texto: Ulises logra matar a la Abuela y liberar a Eréndira, pero la Abuela, a su vez, vence a Ulises en el combate. Ciertamente, este cuento de hadas no concluye con el matrimonio del Príncipe y la Doncella, y la consabida frase «y fueron felices para siempre». Es verdad que Eréndira queda libre del hechizo de la Abuela, pero también queda libre del amor de Ulises; queda *sola*.

Dada la proximidad de las narraciones folklóricas a los mitos, sobre todo a lo que

[1] *Gabriel García Márquez,* La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada *(Barcelona, Seix Barral Editores, 1972). Cito por la 4.ª edición de 1974. El número de la página aparecerá en paréntesis.*

a repeticiones de situaciones y personajes se refiere, no puedo menos que pensar en el análisis arquetípico como posibilidad de entrar a observar el texto. Se me dirá que se trata de un tipo de análisis formalista, ya rebasado por el lenguaje de la teoría literaria actual, pero tal vez sea precisamente su «preteridad» y sus visos irracionales lo que me incitan a tomarlo. En todo caso, al leer el cuento, dos temas arquetípicos se me han hecho muy presentes. Me refiero a las situaciones conocidas como «el combate del héroe contra el dragón» y, sobre todo, «la resurrección de la doncella». Ambos temas, como se sabe, se manejan dentro de lo que suele llamarse el arquetipo de la Gran Madre. [2] Pero antes de desmontar el sistema alegórico que me propone el cuento, se impone un cotejo de los atributos de los personajes de García Márquez con los de aquellos que intervienen tradicionalmente en las fases de este arquetipo.

La situación de «el combate contra el dragón», [3] presente en numerosos mitos y cuentos de hadas, incluye un mínimo de tres personajes: la Cautiva, la Bestia y el Héroe. En seguida se ve que, en el cuento, tales personajes son interpretados por Eréndira, la Abuela y Ulises. Esta observación es fácil de establecer. En el caso de la Abuela las características monstruosas son obvias. Por ejemplo, se trata de un ser «más grande que el tamaño humano... tan gorda que sólo podía caminar en el hombro de su nieta, o con un báculo que parecía de un obispo» (p. 98). Por dos veces es comparada con una ballena blanca, lo cual nos remite a la figura maligna de Moby-Dick. Su voracidad es insondable, y sus atributos fálicos se hacen evidentes, no sólo en su inseparable báculo sino también, por ejemplo, en «su hombro potente, tatuado sin piedad con un escarnio de marineros» (p. 97).

Nos hallamos en presencia de una encarnación de la Diosa Terrible, tal como se manifiesta en Astarté, en Kali, en Coatlicue o en Gorgona. Es la castrante *dentata* que devora a los hombres y exige a las doncellas la promiscuidad sexual. Apenas ha alcanzado a diferenciarse de la Serpiente, del Dragón. Mitad mujer y mitad bestia mítica, todavía posee rasgos propios del Uroboros, [4] el aspecto elemental del arquetipo de la Gran Madre donde coexisten los sexos sin oposición. En su esfera no existe el amor, sólo el culto al falo, el sacrificio de sangre, el ciclo agrícola de vida y muerte. Rige tenebrosamente sobre un mundo donde la conciencia y el ego aún no dominan sobre el inconsciente.

El medio ambiental de la Abuela se corresponde con el de la Diosa Terrible. Este se nos presenta como un paraje «lejos de todo, en el alma del desierto», y en medio de un «clima malvado», donde el único animal de plumas que puede sobrevivir es un avestruz (ave monstruosa y evidente signo fálico). La casa se describe como «una enorme mansión de argamasa lunar» (material de la Diosa); es oscura y retorcida como una cueva y se halla amueblada demencialmente; entre las numerosas estatuas (cadáveres) se encuentran incontables relojes (signo asociado a la muerte), y en el patio hay una cisterna de mármol llena de agua (elemento primigenio). El discurso se inicia justamente cuando Eréndira baña a la Abuela. No se trata de un baño común:

[2] *Esto, naturalmente, según la psicología analítica de Jung y sus seguidores, sobre todo Neumann.*
[3] *Ver Erich Neumann,* The Origins and History of Consciousness, *traducido por R. F. C. Hull (New York: Bollingen Series, 1954).*
[4] Ibid.

> Con una parsimonia que tenía algo de rigor sagrado [Eréndira] le hacía abluciones a la abuela con un agua en la que había hervido plantas depurativas y hojas de buen olor, y éstas se quedaban pegadas a las espaldas suculentas, en los cabellos metálicos y sueltos... (p. 97)

Aquí vemos a la Diosa Terrible sumergida en agua de plantas, uno de sus elementos favoritos y propio de la etapa agrícola del matriarcado. Por otra parte, una imagen visual de los anchos lomos de la Abuela recubiertos de hojas nos trae una figura familiar: la del dragón, cuyo pellejo aparece guarnecido de verdes placas córneas o escamas. Pero el rasgo físico más espectacular que permite identificar el Dragón en la Abuela, sólo se nos revela al final del cuento: ¡su sangre es verde! (p. 161).

De manera que la Abuela-Dragón, sentada en una «poltrona que tenía el fundamento y la alcurnia de un trono», reina en su desolada guarida luciendo «un vestido de flores ecuatoriales», en cuyo jardín artificial de «flores sofocantes como las del vestido» (doble alusión a la Señora de las Plantas en su aspecto negativo) se hallan las tumbas de los «Amadises», su marido y su hijo; esto es, héroes (repárese en la connotación heroica del nombre Amadís) vencidos y devorados por la Diosa Terrible. Aún hay más: la Abuela se pasa gran parte del tiempo durmiendo y velando a la vez (remisión al mundo del inconsciente), y entre el sueño y la alucinación nos cuenta su pasado. Entonces era una mujer hermosa que se ocupaba en un prostíbulo de las Antillas, y allí conoció, antes del primer Amadís, al único hombre con quien estuvo a punto de unirse por amor:

> —Yo sentía que me iba a morir, empapada en sudor de miedo, suplicando por dentro que la puerta se abriera sin abrirse, que él entrara sin entrar, que no se fuera nunca pero que tampoco volviera jamás, para no tener que matarlo... Yo lo previne, y se rio —gritaba—, lo volví a prevenir y volvió a reírse, hasta que abrió los ojos aterrados, ¡hay reina! ¡hay reina!, y la voz no le salió por la boca sino por la cuchillada de la garganta (p. 157).

Se trata de un griego, marinero de profesión, y en seguida queda investido por las sagas de Jasón y de Odiseo. En todo caso, hemos visto a la Abuela en acción de castrar a su infortunado y heroico galán, puesto que su condición amazónica le impide entregarse por amor. Es la virgen por excelencia del matriarcado, ya que la «virgen casta», en tanto concepto, surge en la sociedad patriarcal. El antiguo significado del término era «mujer libre» o «mujer independiente», no poseída por ningún hombre en particular. Pero en el cuento tal situación ocurre muchos años atrás, cuando la Abuela era una sacerdotisa de la Diosa Terrible. Ahora, a fuerza de perfeccionarse en el siniestro camino de la Diosa, ha devenido en una manifestación de la Diosa misma, guardando celosamente la puerta de escape del mundo subterráneo y lunar donde reina: el mundo del inconsciente. Se trata del aspecto terrible del arquetipo que el ego ha de vencer en un riesgoso acto liberador —«el combate contra el dragón»— para trascender definitivamente la dependencia que lo ata al mundo vegetativo de la niñez.

Bajo el dominio de la Abuela está Eréndira. En los comienzos de la narración tiene catorce años, y es «lánguida y de huesos tiernos, y demasiado mansa para su edad» (p. 97); pesa «42 kilos» y tiene «teticas de perra» (p. 104); su cuarto está «atiborrado de las muñecas de trapo y los animales de cuerda de su infancia reciente» (p. 102). Por todo esto se puede concluir que apenas ha dejado atrás la niñez. Tal vez su característica más interesante es que camina y trabaja dormida, hallándose en un estado casi continuo de sonambulismo, semejante a la Abuela, lo cual se subraya en el texto: «Se había dor-

mido, pero siguió dando órdenes, pues de ella había heredado la nieta la virtud de continuar viviendo en el sueño» (pp. 101-102). Esta «virtud» que corre por la sangre de la familia y que identifica a Eréndira con la Abuela, nos confirma que la zona donde habitan ambas está dominada por el inconsciente, el reino natural del sueño, también de la intuición, de ahí la relación onírica que une a una y a otra, y que queda al descubierto en el hecho de que Eréndira interpreta los sueños premonitorios de la Abuela. Pero el sueño y la muerte son vasos comunicantes, y así, la Abuela suele recomendarle a Eréndira que dé de beber a las tumbas de los Amadises y que, si acaso vienen, «avísales que no entren» (p. 102). De este modo, en el cuento, los muertos y los vivos comparten un mismo espacio cerrado que remite todo lenguaje al plano subliminal. Eréndira y la Abuela viven el sueño urobórico del inconsciente donde no hay oposiciones binarias y todo se hace circular.

Sin embargo, es evidente que la situación jerárquica de la Abuela y Eréndira no es la misma. La Abuela, en su calidad de Dragón, tiene sujeta a Eréndira y ha de impedir a toda costa que su ego se individualice y se desarrolle. De esta manera, la doncella aparece cumpliendo hasta el desfallecimiento incontables tareas domésticas, o si se quiere, cuidando el orden demencial y caótico del templo de la Diosa Terrible. Pero el servicio es aún más exigente, pues Eréndira tiene que alimentar, bañar y vestir diariamente a la Abuela. Se trata de un verdadero ritual hecho con «parsimonia» y con «rigor sagrado». Ahora bien, esta suerte de noviciado cambia cualitativamente al llegar Eréndira a la pubertad, pues entonces pasa a servir a la Diosa en calidad de sacerdotisa, es decir, ofreciéndose como prostituta sagrada y deviniendo así en propiedad de la Diosa y en su representante. Dicho servicio, cuyo último fin es la transformación en la propia Diosa, ya vimos que también fue desempeñado por la Abuela cuando era «una hermosa mujer de un prostíbulo de las Antillas» (p. 99). No obstante, si bien la Abuela alcanzó la transformación en Diosa Terrible al liquidar uno tras otro a sus pretendientes, negándose a entregarse por amor a hombre alguno, la metamorfosis de Eréndira no llega a ocurrir al enamorarse y vincularse a Ulises, el héroe que viene a probar su fidelidad a la Diosa. Es precisamente esta entrega de Eréndira lo que marca el inicio de su proceso de liberación con respecto a la Abuela. Este importante paso hacia la ruptura con el mundo del Uroboros aparece significado claramente en el texto, cuando Ulises la llama imitando el canto de la lechuza: «Se asomó a la noche hasta que volvió a cantar la lechuza, y su instinto de libertad prevaleció por fin contra el hechizo de la abuela» (p. 140.).

El tercer personaje del triángulo arquetípico es Ulises. Es fácil reconocer en él los atributos del Héroe potencial, del mancebo que, tras ver reflejada su otra mitad en la imagen de la Doncella Cautiva, se propone rescatarla y unirse a ella. Para Ulises el momento es trascendental, de vida o muerte, pues ha de dividir el arquetipo de la Gran Madre con su espada, matando a su lado elemental, negativo y andrógino (la Abuela-Dragón), para entonces unirse a su aspecto positivo y transformador (Eréndira). Si lograra hacer esto, estaría estableciendo las bases para su desarrollo ulterior dentro del sistema de la Pareja y, al mismo tiempo, estaría liberando a su ego del inconsciente. Ulises ve en Eréndira la proyección de sus propios componentes femeninos, unida a su experiencia arquetípica de lo Femenino. Para Ulises, en resumen, Eréndira es su *ánima,* según el concepto

de Jung.[5] De la unión de ambos ha de nacer la progenie que funde y garantice una nueva sociedad, el patriarcado, expresado éste en términos de control sobre la nueva generación. (Recuérdese que la situación del cuento ocurre dentro del matriarcado, donde la Madre domina a los hijos con total autoridad). En todo caso, el combate que ha de emprender Ulises implica riesgos enormes, ya que si es derrotado regresará a la infancia. Por otra parte, el triunfo no se pinta nada fácil: Ulises tiene que vencer el miedo a la Diosa, es decir, la asociación de la mujer al mundo de la magia y los hechizos, de la castración y de la muerte.

La filiación heroica de Ulises parece de momento incuestionable. A la manera de los héroes mitológicos, es joven y apuesto, y su descripción lo emparenta a la luz, el símbolo del carácter masculino del ego en oposición al carácter femenino del inconsciente, expresado por la oscuridad (la noche, el mundo subterráneo, el sueño, la muerte). La luminosidad de Ulises se constata en varios lugares del texto:

> Tenía un aura irreal y parecía visible en la penumbra por el fulgor propio de su belleza.
> —Y tú —le dijo la abuela—, ¿dónde dejaste las alas?
> —El que las tenía era mi abuelo —contestó Ulises con su naturalidad—, pero nadie lo cree.
> La abuela volvió a examinarlo con una atención hechizada. «Pues yo sí lo creo», dijo. «Tráelas puestas mañana» (p. 116).

Queda claro, pues, que Ulises lleva en su blasón los símbolos del mundo solar, del aire y del cielo. Además, anteriormente, Ulises es descrito como un «adolescente dorado... con la identidad de un ángel furtivo» (p. 113). Cuando Eréndira lo ve por primera vez, se frota la cara con una toalla «para probarse que no era una ilusión» (p. 116), y más adelante exclama; «pareces todo de oro...» (p. 119). En fin, con su abuelo alado y un padre que cosecha naranjas con diamantes por semillas, es incuestionable que el ancestro de Ulises se ubica en el mundo solar. Por otra parte, al enamorarse de Eréndira es capaz de cambiar el color de los objetos de cristal. Diamantes, cristales y naranjas se inscriben en la simbología solar, lo cual nos remite al cielo, donde el sexo masculino colocó la proyección del arquetipo del Padre Divino para justificar su alegada superioridad sobre el sexo femenino. De este modo, Ulises no sólo cumple con los requisitos del arquetipo en lo que respecta a una ascendencia transpersonal divina, sino también en lo que toca a la luminosa hermosura de su físico.

Pero las amenazas de los héroes no constituyen nada nuevo para la Abuela. Ya ha despachado por lo menos a tres: el pretendiente anónimo y los dos Amadises. De manera que se nos revela sólidamente sentada en su trono, y es fácil presumir que ha de dar mala pelea a Ulises.

En efecto, hacia el final del texto, vemos que la victoria de Ulises, si así alcanza a llamarse, es muy relativa. Al acuchillar a la Abuela (acto simbólico del incesto transpersonal y liberador), ésta logra quitarle las fuerzas en un abrazo letal (acto simbólico de la castración transpersonal). Así tenemos que Ulises (la proyección del ego en su com-

[5] *C. G. Jung, «The Relation between the Ego and the Unconcious»,* Two Essays on Analytical Psichology, *traducido por R. F. C. Hull (Princeton, Princeton/Bollingen, 1972), pp. 188 ss. También en C. G. Jung,* Aspects of the Feminine, *trad. Hull (Princeton, Princeton/Bollingen, 1982), pp. 77 ss.*

bate contra el inconsciente y su mundo indiferenciado) consigue matar a la Abuela (el aspecto fálico, elemental y negativo de la Gran Madre), pero sucumbre en la lucha y pierde su potencia viril. En realidad puede inferirse del texto que Ulises retrocede a su niñez más temprana, es decir regresa al Uroboros. Veamos lo que sucede durante y después del combate:

> Ulises le saltó encima y le dio una cuchillada certera en el pecho desnudo. La abuela lanzó un gemido, se le echó encima y trató de estrangularlo con sus potentes brazos de oso... Ulises logró liberar la mano del cuchillo y le asestó una segunda cuchillada en el costado. La abuela soltó un gemido recóndito y abrazó con más fuerza al agresor. Ulises asestó un tercer golpe, sin piedad, y un chorro de sangre expulsada a alta presión le salpicó la cara: era una sangre oleosa, brillante y verde... Grande, monolítica, gruñendo de dolor y de rabia, la abuela se aferró al cuerpo de Ulises... Ulises logró liberar otra vez el brazo armado, abrió un tajo en el vientre, y una explosión de sangre lo empapó de verde hasta los pies... *Ulises permaneció sentado junto al cadáver, agotado por la lucha, y cuanto más trataba de limpiarse la cara más se la embadurnaba de aquella materia verde y viva que parecía fluir de sus dedos... Se arrastró* hasta la entrada de la carpa, y vio que Eréndira empezaba a correr... Entonces hizo un *último esfuerzo* para perseguirla, llamándola con unos *gritos desgarrados que ya no eran de amante sino de hijo,* pero lo venció *el terrible agotamiento de haber matado a una mujer sin ayuda de nadie.* Los indios de la abuela lo alcanzaron *tirado boca abajo en la playa, llorando de soledad y de miedo* (pp. 161-162).

El subrayado es mío; destaca la regresión de Ulises a la Madre del Uroboros, a la placenta del inconsciente, y ya su propia sustancia es la misma materia «verde y viva», elemental e indiferenciada que constituye el plasma urobórico.

Como vemos, la versión más común del mito, digamos la victoria de Perseo sobre Medusa para liberar y tomar a Andrómeda, no se ha cumplido en el texto. La presunta supremacía del héroe ha sido desvirtuada por el arma más tremenda de la Diosa Terrible: el miedo a la mujer. De ahí la frase: «pero lo venció el terrible agotamiento de haber matado a una mujer sin ayuda de nadie». Por otra parte, no es de extrañar que Eréndira no acuda en auxilio del adolescente castrado. De acuerdo con la lógica de los mitos y los cuentos de hadas, tal actitud resulta natural, ya que todo pretendiente que no logra pasar las pruebas que suponen la mano de la doncella o la posesión del «tesoro difícil de obtener», es enviado al mundo de las tinieblas sin lamentaciones de nadie. En realidad la Cautiva y «el tesoro difícil de obtener» significan lo mismo: el *ánima.* Según Neumann, ésta porta el carácter transformativo de lo Femenino en su aspecto positivo, y ha de ser experimentada por el Héroe para la elevación e integración de su psiquis.[6] En el caso del cuento de García Márquez, Eréndira «cogió el chaleco de oro y salió de la carpa» (p. 162); esto es, huye con el «tesoro» que guardaba la Abuela-Dragón. Claro, en rigor, éste le pertenecía a Eréndira, ya que era el producto obtenido por la venta de su cuerpo. Hay, así, una estrecha relación de identidad entre Eréndira y el chaleco cargado de oro, pues éste representa el valor de su cuerpo-mercancía en el mundo subterráneo del inconsciente. Pero las implicaciones de esta relación se verán más adelante.

Sin embargo, es posible concluir que Eréndira huye con algo más que el fruto de sus sudores; esto es, concretamente, que Eréndira escapa llevando en sus entrañas un futuro Héroe. Llego a esta opinión por varios caminos. En primer lugar tenemos que,

[6] *Ver Erich Neumann,* The Great Mother, *traducido por Ralph Manheim (Princeton: Princeton/Bollingen, 1972), p. 33.*

como se sabe, los misterios transformativos que experimenta la mujer en su propio cuerpo son: la menstruación, la fecundidad y la lactancia (todos relacionados con la sangre). Ahora bien, en dos lugares del texto vemos la llegada de un viento fatal y misterioso llamado «el viento de la desgracia». Este viento mágico ocurre en la frase inicial del discurso (p. 97), y en el momento en que Eréndira resuelve fugarse con Ulises (p. 137). Tal viento, sobre todo en el matriarcado, simboliza el principio generativo, mágico, transpersonal y asexual mediante el cual la Doncella o Virgen se convierte en Madre, independientemente de sus relaciones sexuales, las cuales no estaban asociadas a la fecundación. En realidad, en esta etapa, la fecundidad se explica por el principio transformativo de la sangre; esto es, ocurre al suspenderse el flujo de sangre de la menstruación, y de ahí el contenido sangriento de los sacrificios a la Madre Tierra en los inicios de la agricultura. Al convertirse la niña en doncella, a través de la menstruación, se lograba la única condición para que deviniera en madre, lo cual explica los rituales de iniciación femenina en las diferentes culturas de la humanidad.

Retornando al texto de García Márquez, vemos que la llegada del viento mágico tiene por resultado inmediato el incendio de la mansión: «Poco después, el viento de su desgracia se metió en el dormitorio como una manada de perros y volcó el candelabro contra las cortinas» (p. 102). Ahora bien, en esta etapa, la doncella es «la portadora del fuego», de la antorcha de Hécate, la Diosa Lunar, cuyo fuego simboliza el hijo potencial, el sol nocturno o inferior. De manera que cuando Eréndira es visitada en la noche por el viento mágico, el cual irrumpe como una manada de perros, animales de Hécate, se puede presumir que ha experimentado su primera menstruación. Esto se corresponde con la edad y el desarrollo físico de Eréndira («teticas de perra»), y queda corroborado al marcar el fuego no sólo la destrucción de la casa de su niñez, sino también el inicio de su prostitución sagrada en calidad de sacrificio a la Diosa Terrible. Así vemos que, inmediatamente después del incendio, la Abuela la conduce al «matrimonio de muerte», el desfloramiento ritual que reproduce la unión de Perséfone-Core con Hades. El espacio donde se lleva a cabo el desfloramiento pertenece al mundo de las profundidades. Este mundo, primigeniamente acuático, se superpone en el texto al del desierto:

> Colgada entre dos pilares, agitándose como *la vela suelta de un balandro al garete,* había una hamaca sin color. Por encima del silbido de la tormenta y *los ramalazos del agua* se oían gritos lejanos... *voces de naufragio.* Ella le resistió... y él le respondió con una bofetada solemne que... *la hizo flotar* un instante... con *el largo cabello de medusa ondulando* en el vacío... Eréndira... se quedó como fascinada con *las franjas de luna de un pescado que pasó navegando* (p. 105).

Este escenario caótico es una constante del texto:

> Fue una tormenta tan terrible que *la lluvia vino revuelta con agua del mar, y la casa amaneció llena de pescados y caracoles,* y tu abuelo Amadís... vio *una mantarraya luminosa navegando* por el aire (p. 117).

O bien, véase el siguiente diálogo entre Ulises y Eréndira:

> —Mi mamá dice que los que se mueren en el desierto no van al cielo sino al mar —dijo Ulises.
> —No conozco el mar.
> —Es como el desierto, pero con agua —dijo Ulises...
> —¿Cómo es que te llamas?
> —Ulises.

—Es nombre de gringo —dijo Eréndira.
—No, de navegante (pp. 117-118).

Esta conciliación desierto/mar es propia del Uroboros, donde los opuestos no originan tensiones. Por eso Ulises llama a Eréndira disponiendo las letras de su nombre al revés, es decir, «Arídnere» (p. 135). Se está en un plano circular e indiferenciado donde el reverso es el anverso, y el antónimo se hace sinónimo.

La segunda aparición del viento mágico ocurre cuando Eréndira va a ser raptada por Ulises, quien ahora viene provisto de las preciosas naranjas de su padre y de una pistola arcaica. El simbolismo fálico de estos objetos es más que evidente, pero a eso hay que agregar que las naranjas encierran diamantes, la luz del Padre Divino, y que Ulises, a modo de señal secreta para llamar a Eréndira a su lado, imita el canto de la lechuza, animar que por su forma uterina propicia la preñez en la antigua tradición. De manera que la fecundación de Eréndira por el falo solar, superior y mágico (el viento misterioso), es subrayada por los atributos fálicos con que reaparece Ulises, los cuales reafirman el significado de la fecundidad. Cuando el joven le dice a Eréndira que su piel está color de naranja, y la muchacha comprueba que «en efecto las naranjas tenían su color» (p. 135), se enfatiza la idea de que Eréndira, completamente desnuda, esta siendo bañada por la dorada luminosidad de las naranjas solares.

Poco después se produce la huida de Eréndira con Ulises, es decir, el rapto. No obstante, no se debe llegar a la conclusión de que el principio divino de lo Masculino ha pasado al vientre de Eréndira por vía de Ulises. La preñez de Eréndira, como se ha dicho, ha sido generada por el viento mágico. En realidad, los atributos fálico-solares que porta Ulises no le pertenecen en propiedad. Esto queda demostrado por las siguientes razones: 1) Ulises ha robado las naranjas del huerto de su padre;2) ha abandonado el hogar bajo las amenazas de su madre; 3) el padre lo persigue y lo captura frustrando el rapto; 4) la pistola que ha tomado Ulises no dispara; 5) es separado de Eréndira y conducido por su padre al hogar.

De todo esto se concluye que Ulises es sólo el padre personal y terreno del futuro hijo de Eréndira, pues los símbolos generativos superiores no son suyos. Ulises ha robado el fuego de los dioses, y éste, en sus manos, se hace inservible a los efectos de trasmitir la luz trascendental. Esto le corresponde sólo al viento mágico. Es justamente esta soledad de Ulises, esta falta de auxilio del Padre Divino, siempre presente en el verdadero Héroe, lo que explica su castración al matar a la Abuela-Dragón. Ha querido matarla «sin ayuda de nadie», y ahora paga el precio de su osadía. Las palabras con que lo ha despedido el padre (el Gran Padre) son terribles: «Pero te advierto una cosa: a dondequiera que vayas te perseguirá la maldición de tu padre» (p. 151). Al no contar con el sostén decisivo de los Espíritus Superiores, carece de las fuerzas imprescindibles para obtener una victoria total, un triunfo que le permita elevarse junto con Eréndira fuera del ámbito del Uroboros. Esto lo sabe perfectamente su padre, quien luego de la partida comenta con su mujer: «Ya volverá... apaleado por la vida, más pronto de lo que tú crees» (p. 151). En resumen, de todo esto se deriva que el nuevo Héroe que lleva Eréndira en su vientre tiene por padre asexual al viento mágico, y por padre biológico y mortal a Ulises, doble paternidad que es propia del Héroe verdadero y que garantiza su superioridad entre los hombres.

Pero si bien Ulises retorna al Uroboros, Eréndira logra escapar del mundo de las tinieblas del inconsciente. Así vemos que, muerta la Abuela-Dragón, «su rostro adquirió de golpe toda la madurez de persona mayor que no le habían dado sus veinte años de infortunio» (p. 162). La frase es en extremo elocuente, pues plasma el paso de la belleza perfecta de la muerte (la belleza detenida de Bella Durmiente y de Blanca Nieves) a la madurez vital del ego. Con anterioridad, se ha visto en el texto que la Abuela arreglaba a Eréndira «con un estilo de belleza sepulcral» (p. 109), y que al prostituirse ceremonialmente, la muchacha yacía «acostada en la estera con sus afeites póstumos y un traje de cenefas moradas» (p. 110). A continuación, se describe su ascenso desde la muerte, su liberación del inconsciente:

Con movimientos rápidos y precisos, cogió el chaleco de oro y salió de la carpa... Iba corriendo contra el viento, más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo la podía detener. Pasó corriendo sin volver la cabeza por el vapor ardiente de los charcos de salitre, por los cráteres de talco, por el sopor de los palafitos, hasta que se acabaron las ciencias naturales del mar y empezó el desierto (pp. 162-163).

Obsérvese el paisaje marino y lunar que atraviesa Eréndira en su carrera; son los reinos de la Diosa Terrible que van quedando atrás para siempre. Parecería que al correr hacia el desierto Eréndira desanda el camino ya transcurrido, pues allí se alzaba la morada de la Abuela-Dragón. Pero no es así. Ahora el mar y el desierto se han diferenciado propiamente, y al terminar uno empieza el otro. Las nociones de espacio y tiempo se reconstituyen fuera del mundo circular y perpetuo del Uroboros, y atrás quedan el estatismo de la muerte y «los atardeceres de nunca acabar» (p. 163). El texto concluye en este punto, aunque puede inferirse que Eréndira se esfuma en el desierto de la Goajira, el Oriente de Colombia, el sitio donde surge el sol y donde ha de nacer su Hijo Solar.

A primera vista podría suponerse que Ulises ha liberado a Eréndira, pero una lectura detenida del texto revela otra cosa:

Eréndira se rio por primera vez en mucho tiempo... Se había vuelto espontánea y locuaz, como si la inocencia de Ulises le hubiera cambiado no sólo el humor, sino también la índole. La abuela, a tan escasa distancia de la fatalidad, siguió hablando dormida... Pero Ulises no la oyó, porque Eréndira lo había querido tanto, y con tanta verdad, que lo volvió a querer por la mitad de su precio mientras la abuela deliraba, y lo siguió queriendo sin dinero hasta el amanecer (p. 119).

Se trata, pues, de una rebelión de Eréndira, de una ruptura del orden impuesto por la Abuela, de una transgresión a los votos hechos a la Diosa. Eréndira llega a entregarse a Ulises no ya como prostituta sagrada, sino por amor.

A continuación vemos a la Abuela perder por un tiempo su nefasto influjo sobre la muchacha, pues ésta es raptada por seis novicias de un convento que aparece en el camino del desierto. En el convento, Eréndira vive en castidad, como cualquira de las tantas monjas. Es liberada transitoriamente del hechizo que la ata a la Abuela, y sale a flote por unos días, «descubriendo otras formas...» (p. 127). Cuando vuelve a ser atrapada por la Abuela, se somete de mala gana al destino impuesto (p. 149), al punto que intenta matarla con agua hirviendo, y sólo el azar impide entonces su auto-liberación. Al reaparecer Ulises, se ve claramente que es la muchacha quien domina la situación (pp. 153-157). Finalmente, cuando se lleva a cabo el combate, Eréndira observa la lucha con una «impavidez criminal» (p. 161). De modo que no hay duda de que ella es la

autora intelectual de la muerte de la Abuela-Dragón, incluso la que arma el brazo de Ulises y lo incita a dar el golpe mortal.

Esta manera de actuar de la Cautiva no se ajusta a las variaciones tradicionales del tema arquetípico de «el combate contra el dragón», ni tampoco a las variantes del modelo de cuentos de hadas logrado por Vladimir Propp. La participación de Eréndira en la liberación de su propio ego es más importante que la de Ulises. Tampoco se puede soslayar el hecho de que «el combate contra el dragón» implica, en primer término, el personaje del Héroe, pues se trata precisamente de la lucha del adolescente masculino, según Jung, para liquidar el lado Terrible del arquetipo. En la narración de García Márquez, sin embargo, el conflicto se abre y se cierra en torno a Eréndira. Podría objetarse que la Doncella Cautiva es también el personaje principal en cierto cuento de hadas, por ejemplo el caso de Blanca Nieves. Pero en definitiva es el Héroe quien rompe el hechizo de la muerte y resucita a la Cautiva para unirse a ella. Es posible afirmar, pues, que el texto de García Márquez, si bien alude a situaciones arquetípicas tradicionales, rompe la cáscara mitológica para establecerse como un nuevo modelo en lo que respecta a la evolución del ego y el desarrollo de la conciencia individual de la mujer.

La manera de actuar de Eréndira no cae dentro del estilo femenino de escapar del Uroboros, según lo establecido por la psicología jungiana. Hay que recordar que, de acuerdo con Neumann, el paradigma de la evolución del ego femenino es la conocida historia de Eros y Psique, tomada del *Asno de oro,* de Apuleyo.[7] En mi opinión, sin embargo, la paciente, sufrida y humillante liberación de Psique, pudo alguna vez, en la cúspide del pensamiento patriarcal, constituir un modelo a seguir, pero ciertamente no en estos tiempos. La historia más reciente de la humanidad ha subvertido el arquetipo, si alguna vez lo hubo.

También podría argumentarse que hay semejanzas importantes entre la historia de Eréndira y la de la «resurrección de la doncella», en caso de ser ésta tipificada por el mito de Deméter y Core.[8] En efecto, hay un notable párrafo del texto que alude a la Madre en su manifestación de Deméter. La acción ocurre en el convento y Eréndira experimenta una suerte de epifanía:

> Una mañana, cuando estaba aguando la cal en el balde, oyó una música de cuerdas que parecía una luz más diáfana en la luz del desierto. Cautivada por el milagro, se asomó a un salón

[7] *Ver Erich Neumann,* Amor and Psyche. The Psychic Development of the Feminine. A Commentary on the Tale by Apuleius, *traducido por Ralph Manheim (Princeton: Princeton/Bollingen, 1971).*

[8] *Las interpretaciones de C. Kerényi, Jung y Neumann varían con respecto al mito de Core. El prefacio de Kerenyi a su* Eleusis *(New York: Bollingen Series, 1967) recoge con detalles sus respectivas posiciones, ya no sólo en lo que se refiere al mito en cuestión, sino también a importantes conceptos como son «lo Arquetípico», «lo Femenino» y «lo Matriarcal», entre otros. Neumann ve en la resurrección de la Core fecundada el significado de que lo Femenino describe un círculo eterno y cerrado, pues Core se hace idéntica a Deméter, esto es, la Hija deviene en Madre, y así sucesivamente. La idea es de Jung, aunque éste dejó constancia de la insuficiencia de su interpretación, y remitió el problema a los etnólogos. Kerényi critica la posición de Jung con respecto a la existencia de una etapa matriarcal generalizada, y, sobre todo, el criterio de Neumann estableciendo una identidad entre Core y Deméter. En mi caso, que sólo he acudido al análisis arquetípico en busca de un modelo de retórica, empleo el criterio de Neumann. Lo hago no porque crea que se trata de la posición más fuerte, sino porque me proporciona la base formal para establecer un paralelo entre las causas y consecuencias de la liberación de Eréndira, y las contradicciones y especificidades de la literatura del Caribe y de Latinoamérica.*

inmenso y vacío de paredes desnudas y ventanas grandes por donde entraba a golpes y se quedaba estancada la claridad deslumbrante de junio, y en el centro del salón vio a una monja muy bella que no había visto antes, tocando un oratorio de Pascua en el clavicémbalo. Eréndira escuchó la música con el alma en un hilo, hasta que sonó la campana para comer. Después de almuerzo... se quedó sola, donde nadie pudiera oírla, y entonces habló por primera vez desde que entró en el convento.
—Soy feliz —dijo (pp. 127-128).

Esta dulce visión no puede ser otra que la imagen de la Madre en su aspecto de Deméter. Esto justificaría que, al final del texto, Eréndira corra hacia el desierto y no hacia otro sitio. El convento —la casa de la Madre— donde una vez fue feliz, se ofrece como el espacio ideal para el reencuentro madre/hija.

Ciertamente, el texto de García Márquez puede establecerse como paralelo al del mito Deméter-Core. Hades (la Abuela) habría raptado a Core (Eréndira) a su reino de las profundidades, donde ésta subsiste en su avatar de Perséfone. Ulises sería uno de los falsos héroes que perece en el intento de rescatarla, hasta que por último, a instancias de Deméter, Zeus ordena a Hades la liberación estacional de Core. Este mito, ligado al ciclo agrícola, concluye con la resurrección de Core en la primavera, asociada a la Flor. Por supuesto, se trata ya de una Core transformada de doncella en madre, y surge de las tinieblas llevando dentro de sí a Triptolemo, futuro rey de Eleusis e inventor del arado y del arte de cultivar la tierra. Pero, sobre todo, el mito enfatiza el significado del reencuentro de la hija con la madre en condiciones de igualdad; esto es, el misterio de la *heuresis*. [9] Entonces, es este deseo supremo de reencontrar a la Madre, que es a la vez reencontrarse a sí misma, lo que impulsa a Eréndira a escapar del mundo subterráneo.

No obstante, la figura del mito no se corresponde del todo con la del cuento. En éste no encontramos a Zeus ni tampoco a Hermes, su embajador ante Hades, y de nuevo es posible concluir que el texto de García Márquez, probablemente elaborado a partir de la interpretación jungiana de los mitos clásicos, los desborda con amplitud, o si se quiere, los subvierte para intentar erigirse en un nuevo mito de fundación. Este propósito es incuestionable, pues según lo visto el rasgo más notable del cuento es su voluntad de mitificarse, de hacerse pasar por mito, para lo cual se muestra investido de un lenguaje lleno de resonancias arquetípicas.

Esto, como se sabe, no es nada nuevo en la literatura de la América Latina y del Caribe, en realidad del Tercer Mundo. Al escribir en una lengua europea desde una patria interior que, incuestionablemente, no puede tomarse como una prolongación de Europa, el autor latinoamericano o caribeño experimenta un grado de represión que va mucho más allá de las restricciones que impone toda escritura. García Márquez, para poner un caso concreto, no sólo no posee en propiedad el lenguaje con que ha trabajado el cuento de Eréndira, sino que tampoco posee la historia de ese lenguaje, ya sea en su forma oral o escrita, y no lleva en sí la experiencia de la transformación del español como la lleva, sin embargo, el campesino más humilde de Castilla.

Si se tiene en cuenta que América fue inventada literariamente por Europa, aun an-

[9] *Neumann,* The Great Mother, *p. 319.*

tes de Colón, y reinventada continuamente por ella hasta nuestros días, es fácil ver que el autor latinoamericano o caribeño no sólo se siente parte de esa ficción, sino que sabe que, en buena medida, está sujeto a ella por las ataduras del lenguaje y de la tradición literaria. De manera que al escribir desde una ficción ajena, de acuerdo con las reglas de una invención ajena y, en última instancia, para un lector ajeno, García Márquez se ve precisado a inventar sus referentes —Macondo o Eréndira— al tiempo que se inventa a sí mismo en tanto autor. Pero esto es sólo parte del problema. García Márquez, en tanto autor caribeño, experimenta la necesidad de legitimarse en lo que siente verdaderamente *suyo* y no puede comunicar con el lenguaje del Otro; precisa afirmarse en una Madre cuya matriz, fragmentada y dispersa, se halla en continuo estado de fuga. Así, en la búsqueda de esta suerte de paraíso perdido donde intuye que se hallan las fuentes primigenias de lo Caribeño, García Márquez manipula el discurso literario de Occidente de «otra manera» que la del autor de Occidente; el resultado es también Macondo o Eréndira. De este modo, el texto caribeño se caracteriza por realizar dos tipos de *performance* en un solo *performance:* uno dentro, por y para el Otro; uno, dentro, por y para el Ser. Se trata, pues, de un *performance* múltiple, o si se quiere, polifónico; es, en realidad, el *performance* de Calibán, que es el mismo del carnaval: parodia/tragedia.

Volviendo al cuento de García Márquez, presumo que si éste ha buscado acercarse al lenguaje del mito clásico, lo ha hecho por las razones que he expuesto. Esto es, por una parte se vincula e imita la forma más prestigiosa de la tradición oral de Occidente, y por la otra la desborda, la exagera, la erosiona a partir del deseo de librarse de ella. Es significativo que en el nuevo mito de fundación que propone García Márquez se hayan podado los aspectos fálicos más notables que se observan en las versiones clásicas de «el combate contra el dragón» y «la resurrección de la doncella». En el primer caso ocurre la castración mutua del Dragón y del Héroe, y en el segundo se omiten los portavoces que habrían de representar a Zeus y a Hermes, dioses que participan decisivamente en la liberación de Core. Esto hace que eventualmente Eréndira tenga que parir al Niño Divino no dentro del espacio fundado por la Pareja Patriarcal, sino en medio del secreto de los Misterios de Eleusis, de honda raíz matriarcal. Por otra parte, tenemos que Zeus, el Patriarca Procreador por excelencia, representa también el Poder Político, el Gobierno, el Estado. Su exclusión en tanto dispensador de la libertad de Eréndira, según lo exige el mito clásico, es un atentado flagrante contra el principio fálico de autoridad. En lo que toca a Hermes, éste no puede verse solamente en calidad de «mensajero de los dioses», sino, como afirma Kerényi, también ha de verse en él al «dador del discurso» *(sermonis dator)* y, sobre todo, al «intérprete del Logos». [10] Además, como se sabe, en su tradición más antigua se le veneraba en forma de falo erecto. Su omisión, pues, es doblemente castrante.

Luego de todo esto, podría pensarse que la liberación de Eréndira constituye un acto revolucionario radical, una subversión total de la mitología clásica y, con ella, una ruptura absoluta con la tradición de Occidente. Y sin embargo no es así. La verdadera revolución traería por consecuencia una inversión del mito clásico; la Abuela sería la verda-

[10] *C. Kerényi,* op. cit., *p. 137.*

dera heroína, y la saga narraría su lucha épica y fatal contra los falsos héroes de otra raza; Eréndira sería la usurpadora que encubre su traición falsificando los hechos. Este punto de vista lo sostiene un importante sector de la crítica feminista, aunque sólo en lo que toca al dominio del hombre sobre la mujer. Por ejemplo, para Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, la verdadera heroína en «Blanca Nieves y los siete enanitos» es la Reina Hechicera, rol que le ha hecho desempeñar la sociedad patriarcal a la mujer desalienada, activa y segura de sí misma. [11]

Así las cosas, habría que concluir entonces que *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* es una narración dentro de los cánones de la tradición occidental, donde Eréndira puede leerse como una alegoría de la literatura caribeña o latinoamericana, puesto que expresa simbólicamente su paradoja y su especificidad. La liberación del control represivo de la fálica Abuela Europa, remite a dos órdenes referenciales; uno constituido por el despertar del ego y de la conciencia individual, lo cual hablaría de la madurez de nuestra literatura y de la conciencia de sí misma que ha tomado en años recientes; otro constituido por la resistencia al dominio del logocentrismo y falocentrismo europeos. Esta liberación es, sin embargo, paradójica. Al tomar Eréndira el chaleco de oro, está tomando para sí su «doble» de las profundidades, su pasada existencia de Cautiva, y en esto no difiere de Core. Recuérdese que en el mito ésta ha pactado irreversiblemente con Hades, y por lo tanto en los meses de invierno ha de retornar a la profundidad de la tierra, donde mora en su avatar de Perséfone. Así la libertad de Eréndira no es estable; oscila, como la de Core/Perséfone, entre la fuga y el cautiverio. El chaleco de oro es, si se quiere, su «increíble y triste *historia*»; su inseparable pasado que para bien y para mal la ha de acompañar siempre. Pienso que esta paradoja es semejante a la de nuestra literatura, en el sentido de que el chaleco de oro puede tomarse como la presencia indesplazable de Occidente. Tal presencia, a menudo encubierta por demagógicos discursos de cariz nacionalista, no sólo se manifiesta en nuestro lenguaje oral y escrito —por muy «acriollado» que éste sea—, sino también, como dije antes, en la aceptación de los cánones y técnicas que norman el discurso literario de Occidente. Por otro lado, Eréndira, en su carrera en pos de la visión de la Gran Madre, traza una línea de fuga paralela a la que describe la literatura del Caribe —también la latinoamericana— en la búsqueda de un espacio mítico; una suerte de Edad de Oro anterior a la Encomienda y a la Plantación, donde los factores en pugna han de reconciliarse en un momento ausente de violencias y de tensiones. Es en ese espacio mítico, en esa «zona sagrada», donde nuestra literatura pretende reconstituir y legitimar su fragmentada identidad. Es, en resumen, el mismo espacio mágico donde ha de nacer el Niño de Oro que lleva Eréndira.

11 Ver Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, The Madwoman in the Attic *(New Haven: Yale University Press, 1979).*
Un intento semejante de inversión puede verse en el poema dramático de Julio Cortázar titulado Los reyes. *Aquí el verdadero héroe resulta ser Minotauro, mientras que Teseo es representado como un hombre mediocre, codicioso y cruel. En esta pieza, inclinada también hacia lo arquetípico, la subversión del mito clásico es quizá más radical que la que propone el cuento de García Márquez. No obstante, el nuevo mito que construye Cortázar no puede tomarse como una ruptura total con relación a Occidente; es más bien el resultado de una manipulación de las tradiciones europeas, las cuales siguen vigentes en el espacio mítico de la Fundación.*

Finalmente, me gustaría aventurarme a comentar por qué el mito de Eréndira nos lleva de la mano a la problemática de la literatura caribeña.

II

El lector acucioso de García Márquez sabe muy bien que Eréndira es para éste lo que suele llamarse una «obsesión». En su cuento «El mar del tiempo perdido» (1961) aparece, en un miserable pueblo de la costa, un personaje llamado Herbert, evidentemente un anglosajón, que llega para resolver los problemas de la gente del lugar. Hay una prostituta anónima que precisa quinientos pesos...

—¿A cómo estás? —le preguntó el señor Herbert.
—A cinco.
—Imagínate —dijo el señor Herbert—. Son cien hombres.
—No importa —dijo ella—. Si consigo toda esa plata junta, éstos serán los últimos cien hombres de mi vida.
La examinó. Era muy joven, de huesos frágiles, pero sus ojos expresaban una decisión simple.
—Está bien —dijo el señor Herbert—. Vete para el cuarto, que allá te los voy mandando, cada uno con sus cinco pesos. [...]
Tobías también entró. La muchacha lo conocía y se sorprendió de verlo en su cuarto.
—¿Tú también?
—Me dijeron que entrara —dijo Tobías—. Me dieron cinco pesos y me dijeron: no te demores.
Ella quitó de la cama la sábana empapada y le pidió a Tobías que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearon el colchón, y el sudor salía del otro lado. Tobías hizo las cosas de cualquier modo. Antes de salir puso los cinco pesos en el montón de billetes que iba creciendo junto a la mesa.
—Manda toda la gente que puedas —le recomendó el señor Herbert—, a ver si salimos de esto antes del mediodía.
La muchacha entreabrió la puerta y pidió una cerveza helada. Había varios hombres esperando.
—¿Cuántos faltan? —preguntó.
—Sesenta y tres —contestó el señor Herbert. [12]

En *Cien años de soledad* (1967) se encuentra el siguiente pasaje:

Aureliano echó una moneda en la alcancía que la matrona tenía en las piernas y entró en el cuarto sin saber para qué. La mulata adolescente, con sus teticas de perra, estaba desnuda en la cama. Antes de Aureliano, esa noche, sesenta y tres hombres habían pasado por el cuarto [...] La muchacha quitó la sábana empapada y le pidió a Aureliano que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearon la estera, y el sudor salía del otro lado [...] Cuando la muchacha acabó de arreglar la cama y le ordenó que se desvistiera, él le hizo una explicación atolondrada: «Me hicieron entrar. Me dijeron que echara veinte centavos en la alcancía y que no me demorara.» [...] «Echaré otros veinte centavos», dijo con voz desolada. La muchacha se lo agradeció en silencio. Tenía la espalda en carne viva. Tenía el pellejo pegado a las costillas y la respiración alterada por un agotamiento insondable. Dos años antes, muy lejos de allí, se había quedado dormida sin apagar la vela y había despertado cercada por el fuego. La casa donde vivía con la abuela que la había criado quedó reducida a cenizas. Desde entonces la abuela la llevaba de pueblo en pueblo, acostándola por veinte centavos, para pagarse el valor de la casa incendiada. Según los cálculos de la muchacha, todavía le faltaban unos diez años de setenta hombres por noche, porque tenía que pagar además los gastos de viaje y alimentación de ambas y el sueldo de los indios que cargaban el mecedor. Cuando la matrona tocó la puerta por segunda vez, Aureliano salió del cuarto

[12] *Gabriel García Márquez,* Todos los cuentos *(Barcelona: Plaza & Janés, 1975), pp. 232-233.*

sin haber hecho nada, aturdido por el deseo de llorar [...] Al amanecer, extenuado por el insomnio y la fiebre, tomó la serena decisión de casarse con ella para liberarla del despotismo de la abuela [...] Pero a las diez de la mañana, cuando llegó a la tienda de Catarino, la muchacha se había ido del pueblo.[13]

En *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira...* se vuelve a leer este reiterado pasaje de la muchacha prostituta, el joven y el trajín de la estera y la sábana usada:

Ulises se asomó de nuevo. Eréndira lo contempló con una sonrisa traviesa y hasta un poco cariñosa, y quitó de la estera la sábana usada.
—Ven —le dijo—. Ayúdame a cambiar la sábana.
Entonces Ulises salió de detrás de la cama y cogió la sábana por un extremo. Como era una sábana mucho más grande que la estera se necesitaban varios tiempos para doblarla (p. 117).

Al ver cruzarse intertextualmente las referencias a esta joven prostituta en medio de claras constantes, como son su carácter ambulatorio, la larga fila de hombres que esperan a la puerta, etc., uno no puede menos que pensar que alguna vez García Márquez *vivió* la presencia de Eréndira. Esta hipótesis adquiere visos de realidad si se tiene en cuenta que en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira...* hay un amplio fragmento donde desaparece la palabra omnisciente del narrador y se instala de modo autoritario, la propia voz de García Márquez, quien nos cuenta directamente cómo, cuándo y dónde conoció a Eréndira y a su abuela, y de paso nos ofrece los antecedentes históricos de su relato:

Las conocí por esa época, que fue la de más grande esplendor, aunque no había de escudriñar los pormenores de su vida sino muchos años después, cuando Rafael Escalona reveló en una canción el desenlace terrible del drama y me pareció que era bueno para contarlo. Yo andaba vendiendo enciclopedias y libros de medicina por la provincia de Riohacha. Alvaro Cepeda Zamudio, que andaba también por esos rumbos vendiendo máquinas de cerveza helada, me llevó en su camioneta por los pueblos del desierto con la intención de hablarme de no sé qué cosa y [...] atravesamos el desierto entero y llegamos hasta la frontera. Allí estaba la carpa del amor errante, bajo los lienzos de letreros colgados: *Eréndira es mejor. Vaya y vuelva Eréndira lo espera. Esto no es vida sin Eréndira* (p. 145).

Por supuesto, no es posible tomar este texto —ni ningún otro— como una representación fiel de la realidad. Lo que interesa aquí es la súbita ruptura de la diégesis del relato, mediante la cual el «autor» desplaza al «narrador» y nos propone la autenticidad de Eréndira y del «desenlace terrible del drama»; esto es, el «autor» se erige en «testigo» para dar fe de la legitimidad de su narración. Este pasaje constituye, sin duda, una *marca* de importancia en el texto; una transgresión a su supuesta tersura y uniformidad, tanto más cuanto que se propone revelar los secretos de su génesis: un suceso de sangre, la letra de una canción, un viaje al desierto de la Goajira, un conocimiento («Las conocí por esa época»), una investigación («no había de escudriñar los pormenores de su vida sino muchos años después»), una elección («me pareció que era bueno para contarlo»). Y claro, como ya vimos, la adopción de la forma «cuento de hadas» para expresar la transformación de un mito helénico en un mito caribeño. Pero, ¿por qué el triángulo Eréndira/Abuela/Ulises resultaba propio para mitificar nuestra literatura?

En primer lugar, hay que convenir en que éste nos remite al triángulo Caribe/Occi-

[13] *Gabriel García Márquez,* Cien años de soledad *(Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967), pp. 51-52.*

dente/Autor; esto es, especificidades de lo Caribeño/discurso literario de Occidente/situación paradójica del Autor. Desarrollaré brevemente cada uno de estos términos.

Pecaríamos de restrictivos si tomáramos el signo de Eréndira como un vehículo que sólo nos refiere a una «mulata adolescente» con «teticas de perra» que se prostituye abundantemente para pagar una deuda. Eréndira es eso y mucho más. Es, sobre todo, un ser social. Quiero significar con esto que Eréndira se inscribe dentro de un tipo de sociedad caribeña , y es por esa razón que puede ser leída en tanto representación de lo Caribeño. Aquí resulta ilustrativo citar las palabras de García Márquez que aluden a su encuentro con la joven prostitura:

La fila interminable y ondulante, compuesta por hombres de razas y condiciones diversas, parecía una serpiente de vértebras humanas que dormitaba a través de solares y plazas, por entre bazares abigarrados y mercados ruidosos, y se salía de las calles de aquella ciudad fragorosa de traficantes de paso. Cada calle era un garito público, cada casa una cantina, cada puerta un refugio de prófugos. Las numerosas música indescifrables y los pregones gritados formaban un solo estruendo de pánico en el calor alucinante. Entre la muchedumbre de apátridas y vividores estaba Blacamán, el bueno, trepado en una mesa, pidiendo una culebra de verdad para probar en carne propia un antídoto de su invención.

Estaba la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres; que por cincuenta centavos se dejaba tocar para que vieran que no había engaño y contestaba las preguntas que quisieran hacerle sobre su desventura [...] Mujeres venidas de los cuatro cuadrantes de la rosa náutica bostezaban de tedio [...] De pronto, una de ellas se levantó, y fue a una galería de trinitarias que daba sobre la calle. Por allí pasaba la fila de los pretendientes de Eréndira.
—A ver —les gritó la mujer—. ¿Qué tiene ésa que no tenemos nosotras? (pp. 145-146).

Eréndira es, pues parte de una suerte de *troupe* a la que también pertenecen Blacamán, la Mujer Araña, las envidiosas prostitutas y la sarta de músicos, vendedores, buscavidas, jugadores, etc., que suelen organizarse espontáneamente en los sitios de alto tráfico de la región del Caribe. Se dirá que este tipo de mercado o feria se originó en Occidente, y es cierto. Sólo que es en el Caribe donde alcanza su significación mayor. Piénsese por un momento en las vieja ciudades caribeñas, surgidas precisamente gracias al comercio; piénsese, por ejemplo, en Cartagena o en La Habana, donde concurrían periódicamente los galeones de la Flota, y desembarcaban millares de marineros y pasajeros, hambrientos y sedientos, ávidos de sexo, música, juego, diversiones y camorra. Fue en estas ciudades donde surgió la síntesis maravillosa del tambor africano y la guitarra europea; fue de ellas de donde Europa importó la *chacona* y la *zarabanda,* cuyos provocativos pasos, meneos y contorsiones suscitaron la censura de las pragmáticas reales. El monumento habanero más antiguo que se conserva no es una cruz; tampoco su leyenda es edificante. Consiste en una piedra labrada que dice en latín: «Aquí murió doña María Cepero, herida casualmente por un tiro de arcabuz en el año 1557». Esta notable piedra es un testimonio de la época de fundación del discurso caribeño, y como tal, su lectura ya es necesariamente doble: por un lado los nobles caracteres del latín, su ejemplar severidad y simplicidad; del otro la «escritura» caribeña, relatando en un lenguaje que *dialoga* un suceso de sangre originado por el azar. El texto mueve a risa —una dama, una «doña» pudiente, una matrona, descalabrada por un arcabuzazo tal vez dirigido al aire, o a un delincuente, incluso quizá a ella misma—, pero también la paradoja porta un significado trágico. Puede tomarse como una parodia, y por lo

tanto, en el fondo, como una reafirmación de la Ley (Occidente); pero también comunica una transgresión a la Ley; es, al mismo tiempo, las máscaras de la comedia y de la tragedia. [14]

Los carteles y las guías de turismos se empeñan en mostrar lo Caribeño de manera parcial; esto es, muestran únicamente los elementos paródicos que hay en su sustancia constitutiva. No hablan, sin embargo, de sus componentes trágicos y transgresores. No hablan del «vicio» (uso el término en el sentido revolucionario o excesivo que puede investir al deseo), o si se quiere de la sobrecarga de libido que caracteriza al signo caribeño como «cuerpo». Quiero expresar con esto que la sociedad caribeña es más un conglomerado de «cuerpos» que de «almas», y por lo tanto las transgresiones a la Ley Moral de Occidente son de orden sexual y físico. En el cuento de García Márquez es el personaje de la Abuela quien representa la Ley. Esto se comprende enseguida si se tiene en cuenta que la Abuela le prohibe a Eréndira recibir placer, puesto que su prostitución es un «trabajo» que tiene por objeto pagar una deuda. El placer sexual resulta así una prohibición y, consecuentemente, su transgresión implica un acto de liberación. De ahí que la fuga de Eréndira comience en el mismo momento en que se entrega a Ulises por placer, sin reclamar dinero por el uso de su cuerpo.

Eréndira, al igual que los otros miembros de la *troupe* o *comparsa* carnavalesca de la cual es la primera estrella, pertenece de lleno al discurso de lo Caribeño. Su condición de mulata debe tornarse en un sentido racial, social y cultural. En su magro y sano cuerpo se producen las conexiones de los códigos del Caribe, cuya red es, sin duda, una de las más densas y abigarradas que ha visto el mundo. Pero limitar lo caribeño sólo al *performance* de Eréndira, Blacamán, la Mujer Araña y al del resto de la *troupe*, sería un error de apreciación. La noción de lo Caribeño involucra siempre a un público, a un espectador activo, a un participante; esto es, precisa de un polo constituido por «lectores» o «soñadores» sin cuyo *performance* no habría nada que hacer. En el cuento son los «hombres de razas y condiciones diversas» cuya fila se retuerce por las calles de la ciudad como «una serpiente de vértebras humanas». Ellos también son *performers*

[14] *Bebiendo en la misma fuente que Bajtín, Julia Kristeva ve dos grandes tipos de novelas: una heroica y monológica, y otra polifónica. [Véase Julia Kristeva,* Semiótica *(Caracas: Editorial Fundamentos, 1978)]. Esta última es el resultado de una «absorción del carnaval», mientras que la novela monológica se deriva de un «sofocamiento» de la estructura literaria propia de la novela polifónica, que a causa de su* dialoguismo *Bajtín llamara la «menipea». De acuerdo con Bajtín y con Kristeva, su comentadora, pienso que en efecto, en el Caribe puede hacerse una novela cuyo* monologismo *es la consecuencia de la asimilación de un discurso épico, constituyendo así una subordinación del código al número uno, a Dios: sería una novela teológica, «realista» y dogmática, en contraposición a la «menipea», cuya lógica es anti-racionalista y obedece a una pluralidad de voces e intereses. No obstante, la polifonía de los códigos caribeños es tan densa y tan evidente, que la novela monológica que se escribe en el área siempre aparece infiltrada por numerosas intertextualidades de la novela dialógica o «menipea». Pienso, por ejemplo, en una novela del cubano Manuel Cofiño López, cuyo discurso intenta remedar el discurso heroico de la novela «realista-socialista» soviética, sin conseguirlo del todo. Al narrar el «paganismo» político y cultural que debe ser aniquilado por el héroe monológico de la novela, no tiene otra alternativa que caracterizarlo extensamente, y al hacerlo, se producen rupturas en la coherencia del discurso dogmático que sirvió de modelo al texto. [Véase Manuel Cofiño López,* La última mujer y el próximo combate *(La Habana: Casa de las Américas, 1970)]. Pero en realidad este tipo de novela seudomonológica es infrecuente en el Caribe. Si se pasa revista a las novelas contemporáneas más importantes que se han producido en el área, se constatará que no hay siquiera una que no sea polifónica. Esta característica no sólo establece una diferencia con respecto a la novela realista/naturalista europea, sino incluso con la novela criollista/indigenista, propia de ciertas regiones de Centroamérica y Sudamérica.*

y, en rigor, parte de la *troupe* o *comparsa;* su presencia es indispensable para esta suerte de carnaval.

Entre estos hombres está Ulises, y también el Autor. El primero de ellos se tiende sobre Eréndira, se inscribe dentro de ella, la «conoce» y la fecunda, pero no la logra conquistar del todo; el Autor se tiende sobre los códigos del Caribe, se inscribe dentro de ellos, los «lee» y los tranforma, pero no logra escribirlos del todo. Se trata de códigos en fuga, como Eréndira; sus significantes se pierden en lo más intrincado de Europa, Africa, Asia y América. Un autor europeo, digamos Flaubert, puede llegar a pensar que su novela es un modelo para otras; o bien, como Joyce, puede creer que es un prototipo único, puesto que en realidad no hay modelos consagrados. El autor caribeño, al contrario, suele pensar que su novela se ha quedado corta, que ha quedado mucha tela por donde cortar, o mejor demasiados hilos sueltos, hilachas, que alguien tiene que tejer para que puedan ser cortadas por la escritura. El autor caribeño siempre está en déficit porque el lenguaje y la tradición literaria de Occidente lo convierten en un Héroe a medias, y el contexto que lo rodea no es heroico sino circular y carnavalesco, entendiendo por esto último un escenario donde coexisten la Ley y la Transgresión, la Prohibición y el Cuerpo; en fin, la Parodia y la Tragedia. Pero, sobre todo, el autor caribeño sabe que esta paradoja, de la cual es juez y parte, siempre se le escapa; es «el castillo de encantamientos» que se le esfumaba a Carpentier, quien se reconoce como «transeúnte de nebulosas»; [15] es «la ciudad de los espejos (o los espejismos)», [16] que desaparece de la memoria en el instante en que García Márquez acabara de descifrarla; es, en resumen, Eréndira: la Bella Durmiente de quien somos apenas el sueño.

Antonio Benítez Rojo

[15] *Alejo Carpentier,* El arpa y la sombra *(La Habana: Letras Cubanas, 1979), p. 129.*
[16] *García Márquez,* Cien años de soledad, *p. 351.*

Rituales

Bel canto

Alguien encendió la luz
y apagó tu recuerdo.
En cambio, mi desesperación,
volvió a encender tu imagen
y apagó la luz.
Alguien subió por tu nombre
y olvidó despedirse
ya para siempre.
Después, bajó el difunto
al que opuse mi naufragio.
Desde ahí, tu nombre
devora estrellas y lunas
sin sacarles las espinas.
Lo que siembra de peligros
este insomnio.

Todos llaman a la puerta del No Pasarás

Todos llaman a la puerta del No Pasarás. Todos llaman
a su puerta de cine mudo,
y yo me decía Sé Cortés, Aplica la Sutileza.
Rodolfo Valentino ya está pasado de moda.
Y mi ánimo entusiasta chocaba siempre con el Quédate
Ahí.
Y se quedaba fuera de la realidad, sin conseguir el
llavero secreto.
La llave luminosa.
Y allí estaba el sendero de alegres florecillas.

Entonces yo veía el Océano de los Olvidos a mi alre-
dedor,
como otros ven las estrellas, sus lujosos palacios
de azulejos,
y rostros sonrientes de bellas colegialas que juegan
a esconderse en la floresta.

Santificadas como una naturaleza muerta de Cézanne.
Escogidas y graciosas como las de Sodoma y Gomorra.

Alegres florecillas de los jardines solitarios
que reviven como los ojos de la Greta Garbo en el
museo de películas viejas.
Alejadas del dolor y la miseria.
Proletarias florecillas de huertos azules que crecen
y crecen en el ayer,
y siempre emergen del Océano de los Olvidos.
Amargas florecillas de la desconfianza.

Todos llaman a la puerta del No Pasarás.
Y una voz me dice: ¡aúlla en los desembarcaderos!
¡Teclea en tu máquina de sueños hasta aturdirte!
¡Y emputécete en el sendero del No te Detengas!
Y yo escribí mi testamento en el sermón diario de lo
inalcanzable.

Atento a esas catedrales infinitas que se hunden
en la noche.
Yo veía alegres florecillas, es cierto. Terribles
florecillas.
Entradas en las voces que prohiben.

Todos golpean en esa puerta. Y yo todavía en pie.
Seguidamente en pie, con los brazos atados a la tole-
rancia.
Con nieblas y abalorios que me muerden por dentro.
En pie.
En el odio de perderme y encontrarme.
Con la cabezota llena de fantasías. En el filo de mi
propia ausencia.
Inocentes florecillas. Apestosas florecillas. Estúpidas
florecillas
que emergen del Océano de los Olvidos.

Florecillas sin pactos, sin entregas, sin puertas ni
rechazos.
Ortodoxas florecillas. Infernales, como una antigua pelí-
cula de Georges Méliés.
Desordenadas como la vida y extrañas como las estrellas.

Todos van a esa puerta.
Pero es inútil, la hora de la fantasía ya ha muerto.

Cántico

Frecuentemente juego a cometer tonterías.
En cambio tú, me preocupas con tonterías.
Yo digo: ¿qué tontería cometeré hoy?
Y enseguida surge una a propósito.
En cambio tú, al corregirme, impides
volar a mis pájaros llenos de tonterías.
Aficionada a eso, no deberías desalentarme
en lo que creo con verdadero entusiasmo.
Y por eso, por una tontería,
por una de tus fantásticas tonterías,
estoy a punto de volarme la cabeza.

Recetario del difunto

La palabra es la música del silencio.
Y el pensamiento del difunto profana
el bosque.
Contradanza de un Bach perpetuo
que rescata el lánguido resplandor
de un recuerdo.
Y las carrozas de tu fantasía,
salen empujadas por sus pajarillos
multicolores...
De los cielos que son emociones
de otros cielos,
y detonan su carga de buenas promesas.
Adivina entonces: por qué el pétalo
de la flor de la mentira es más
radiante
que el pétalo de la flor de la verdad.
Y trata de convencerme ya,
que la letra no es dolor,
que la palabra no tiñe de sueños
peligrosos,
con esa nota fallida de la demencia.
Mientras el canto revive en la luz

para que la fábula ilumine tu tiempo.
Así como algo determina que sientas
al fantasma de tu silencio.
Por lo tanto, tu silencio, que desafía
mi silencio,
es el desvelado canto de Dios.

Ars Amandi

Torquemada amaba las cruces verdes de la Santa
Inquisición,
de la misma manera que yo amo los verdes bosques
de tu memoria.
Villón, en tanto, mató a un cura en una pelea
callejera,
y tuvo cárcel (no remordimiento)
y hasta el infierno según noticia
floreció por aquellos días con un sabor inusitado.
Y es así como me gustas desde siempre.
El desgraciado sabía de los esplendores
y hechizos del Tiempo.
Y sus lágrimas, también fueron ríos de la miseria
humana.
Por lo que presumo que es mejor una hilera de
ahorcados,
pudriéndose junto a los caminos
como si fuera un jardín de Nomeolvides,
que consumiéndose la carne en el fuego de las
hogueras.
Fiel daguerrotipo del espanto.
La Pompadour hacía filtros para Luis XV, cuando
el viejo
las prefería más cachorras y prestas al buen amor.
Y todos consiguieron dormir contigo en la Mansión
de la Luna.
Así como tú gozas de mi beneficio todavía,
y yo conservo tu imagen como la cabeza adolescente
de Beatriz Cenci,
cuando el verdugo la depositó en la Plaza del Puente
del Santo Angel.
Yo, que no soy Pico de la Mirándola para
conocerte;
ni Maquiavelo para traicionarte;
ni Giordano Bruno para elevarte una plegaria;
ni Sacher Masoch para conseguirte y después sufrir,
estoy contigo.
Y tú, que no eres ni Carlota Corday para acuchi-
llarme;
ni Diotima para morir de amor;
ni la Condesa sangrienta de los Apasionados que
esperan su condena,
¿acaso me debes una excusa?

Así como polvo somos, polvo seremos y polvo seguirá
siendo.
Aun, cuando resucites en tus bandas de sonidos,
en tus discos de última moda y sistemas de Crédito
del Futuro.
No aceleres mi destino.
Ni provoques el derrumbamiento de mi reino desde
tu amanecer.
Desde tu gran tractor del mundo que arrastra las
Ciudades iluminadas
y los cadáveres perdidos de la tierra.
¡Por eso, maldita Historia, ten piedad de mis huesos!
¡Usa mis sueños, usa mi garganta, úsame, pero
ten piedad!
Ya que eres tan cínica como la Conferencia del Desarme
y tan ordenada como el Concilio de Trento.

Rituales

Nunca dejaron de poblarme tus duentes de la
Claridad
como tiernos dioses ebrios y nostálgicos.
Por eso, te lo juro, es humillante estar ausente de tus ojos.
Y algo detiene, lo sé, mis bestias taciturnas.
Aquellos sagrados pájaros del crepúsculo que coronan
tu amor
como florecillas brillantes de los buenos deseos.
Aquellas criaturas que moran la paz del Señor,
que son la viña de mis cielos terribles que acaban
siendo mansos e inofensivos.
Es humillante no ser tu ángel noctámbulo que te
incendia el alma
abrazado a la piedra enloquecida de las invocaciones,
para resplandecer invadido por el mar,
arrastrado por el mar, como una fiebre de corales,
como mi gloria invulnerable,
como el decidido ardor de tus labios de eterna
miel,
que no tiene otro País que el del olvido.
Es humillante, te lo juro, vivir sin tus sueños.
(Acaso, celebración interior de un Botticelli
de querubines alegres
y serafines indómitos...)
Porque el Amor cuando de amor se viste,

es la mejor canción, la quemadura indescifrable,
    la Noche extrema que se afirma en la audacia.

Aquella memoria de manantial desnudo,
    de piel desconsolada que busca la propia piel,
la del secreto nombre.
Y ahora extraña dama de mis peregrinaciones
y mi siempre Niña dorada de los anuncios,
la ciudad te acompaña bañada por las caléndulas
    del tiempo.

Es humillante, te lo juro, estar ausente de tus ojos.
¡Imagínate en qué estado me has dejado,
que acorralado estoy entre la música del aturdimiento,
y esta despiadada sonata de la soledad!

Manuel Ruano

El ritual satírico en *El Crotalón*: el planto y la fiesta

El Crotalón es uno de los diálogos del siglo XVI inscritos en la tradición cómica ambivalente que caracterizó a los géneros satíricos desde la Antigüedad. A estos cánones se alían, además, las imágenes y símbolos del «realismo grotesco» en Literatura, propios de la cultura del Occidente cristiano durante la Edad Media y el Renacimiento.

Como obra que practica la crítica social tiene puntos de apoyo en la realidad circundante a los que también se añaden factores de distanciamiento: la actitud del que satiriza, su óptica personal y los principios artísticos que han guiado la creación de su obra.

Estos distintos elementos, combinados en un juego complejo de relaciones, confieren a *El Crotalón* un valor singular dentro de la historia literaria.

I. Realidad y máscara en *El Crotalón*

Menéndez Pelayo creyó que *El Crotalón* era «muy interesante para el estudio de la lengua, de las costumbres del tiempo y de la invención literaria...» [1]

Howell, en cambio, llamó la atención sobre los riesgos de considerar a esta obra como un documento sobre la vida y costumbres del siglo XVI: tomado en un sentido amplio podría ser justificable, pero en la medida en que el estudio sobre las fuentes de la obra ha avanzado, se multiplican las dudas sobre las porciones del texto que puedan deberse al sentido de observación personal del autor. «Gnophoso» reelabora materiales literarios ajenos, que en muchos casos proceden de escritores alejados de su mundo y de su tiempo.[2]

Así como hay obras que se separan radical y voluntariamente de la realidad, hay otras que parecen buscar una conexión e incluso una dependencia del medio, más aun cuando son escritos de justificación personal. Pero, con todo, es necesario no confundir «l'oeuvre et le prétexte, la réalité et le masque».[3]

Tan inadecuado me parece considerar a *El Crotalón* como obra de costumbres, una vez que se conoce la gran cantidad de materiales librescos, retóricos y tópicos que contiene, pertenecientes todos al fondo viejo de la tradición literaria, como negarse a acep-

[1] *M. Menéndez Pelayo,* Historia de los heterodoxos españoles *(Madrid, BAC, 1978), I, p. 968.*
[2] *S. E. Howell,* The Use of Lucian by the Author of «El Crotalón», *Diss. Ohio State, 1948, xix + 388 fols., v. ff. xi-xii.*
[3] *V. J. Bompaire,* Lucien écrivain. Imitation et création *(París, E. de Boccard, 1958), p. 514.*

tar la «actualidad» del diálogo: *El Crotalón* se escribe para un público vivo, independientemente de que topara con el poder de la censura. Esto es algo obvio, y no puede negarse que *El Crotalón* participa de la vida de su tiempo, e incluso que encuentra en ella su explicación última. Ahora bien, sólo se podrá concluir algo razonable al respecto si el problema se formula después de un examen de los datos conocidos, es decir, teniendo en cuenta por un lado los elementos antiguos o librescos, por otro los de actualidad, y uniendo a ellos la presencia o ausencia de datos autobiográficos, así como los condicionantes de género.

Ya se ha insistido repetidas veces sobre cómo la mayoría de los materiales de *El Crotalón* son préstamos literarios con una tradición larga.[4] Esto, unido a la vena satírica del autor, extorsionadora, por tanto, de la realidad, indica que es un contrasentido fiarse de «Gnophoso» para juzgar las costumbres del Renacimiento castellano. El estudio de las fuentes literarias tiene que ser previo. Una vez hecho éste, y considerada la obediencia del autor a los preceptos de la sátira, es necesario precisar la introducción de los elementos de actualidad que la obra contiene y sus límites, es decir, dónde empieza y acaba el sentido de la observación personal de «Gnophoso».

La necesidad de poner el acento en los elementos de actualidad está justificada en un historiador que intenta extraer toda la sustancia de la obra para conocer la época. Pero esta práctica, que no debe ser descuidada, sobre todo por el historiador social y el historiador de las ideas, hay que revisarla por entero cuando se hace el estudio de un escritor o de una obra literaria. No porque la sociedad, el momento y las grandes polémicas del período no sean, también, aspectos de la obra literaria, sino porque hay que interpretar con prudencia los elementos de actualidad para no ser víctimas de las «trampas» que tiende el propio autor.

Considero que en *El Crotalón* esos elementos de actualidad son muy numerosos, y se distribuyen de varias maneras: puede darse el caso de que la historia narrada se sitúe expresamente en la época contemporánea del autor, tenga o no una fuente conocida; eso hace «Gnophoso» con el relato del falso profeta (canto IV), con el de la bruja navarra (cantos V-VII), los funerales del Marqués del Vasto (canto XI), la historia de la ramera cortesana (canto VIII), o la narración de la amistad ejemplar de Arnao y Alberto (cantos IX-X). Hay que ver también las alusiones históricas innegables, que dan un tono de actualidad a lo que se cuenta (aunque esté manipulado e incluso pueda intuirse una recepción libresca); esto ocurre con las abundantes referencias históricas de la obra (peste de 1525, guerra de las Comunidades, profecías carolinas del canto VI, campañas contra el Duque de Gueldre y los príncipes alemanes, referencia a los motines en los ejércitos imperiales del canto XI, etc.). Otra forma de actualidad se observa cuando hay un encuentro con un escritor coetáneo, ya sea por conocerlo e imitarlo directamente (Alfonso de Valdés), ya por dar un tratamiento común a los mismos temas (ambiente literario similar).

Localizar las historias en el pasado del gallo, como hace «Gnophoso», sería un proce-

[4] *V. A. Vian,* Diálogo y forma narrativa en El Crotalón: estudio literario, edición y notas *(Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1982), 3 vols. Me ocupo de este tema en el vol. I, cap. V, y en las notas al texto de la edición. Para una síntesis de la crítica sobre el estudio de las fuentes v. I, cap. 1, pp. 17-27.*

dimiento decididamente libresco, pero también se da la coexistencia de elementos contemporáneos y antiguos. Pocas veces (las menos) la actualidad sola. Lo más frecuente es fundir tiempos, o acercar al siglo XVI historias precedentes que aún conservan sus rasgos propios, incluso formales: un ejemplo de esto podría ser el canto XVII, donde la fuente lucianesca se ha españolizado pero se conservan todavía rasgos como los nombres griegos de muchos personajes de la misa nueva.[5]

Conviene advertir, de todos modos, que incluso en sus relatos históricos, «Gnophoso» no tiene excesivas pretensiones de exactitud técnica, aunque cuide los detalles y la escenografía. Un buen ejemplo son las profecías carolinas del canto VI, donde pueden ocultarse detalles contemporáneos (fracasos del Emperador principalmente), no tanto por negligencia como por querer presentar la manipulación épica de las hazañas militares del Imperio.[6] Con todo, su historia observa el precepto de la verosimilitud y, aún más, hay fragmentos de un realismo irreductible.

El autor puede llegar, incluso, a «descubrirse» —quizás involuntariamente—[7] en el texto, cuando confiesa al principio de cada canto, en uno de los manuscritos, que el diálogo ha sido «contrahecho por el mesmo auctor *prete»;* también se descubre cuando, en el mismo manuscrito, se indigna socarronamente ante la muerte de Jerónimo de Leiva por orden del Marqués del Vasto, o ante la fuga del alcaide y comendador Mosquera, asimismo sentenciado por el Marqués (canto XI). En estos casos, los más significativos desde el punto de vista «autobiográfico», debe hablarse de documentos personales del autor, más que del juego literario de la autobiografía.[8]

«Gnophoso», pues, habla de la realidad. Pero al mismo tiempo marca distancias con respecto a ella en varios aspectos: recurre, en un primerísimo lugar, a un mundo libresco y retórico; recurre a categorías genéricas y de composición heredadas; tiene un interés positivo por no aparecer, por no autobiografiarse, lo que le lleva, incluso, a no revelar su identidad personal; utiliza determinado tipo de lenguaje, idiomático, retórico y, sólo en algún fragmento, conversacional; se sirve de la sátira y la caricatura; se aleja deliberadamente de las cosas desde el punto de vista ideológico (su desarrollo amplificado del tópico del mundo al revés, su empeño por desmontar el mecanismo de determinadas creencias, etc.). Pero todo esto no implica rechazo de una cierta forma de realidad —la más baja y material, la grotesca—, pues puede complacerse en describir las obscenidades y la vulgaridad de los clérigos de la misa nueva. Se trata, más bien, de una definición de realismo como fidelidad a la observación personal. (Doy ahora al término realismo su significación más sencilla, la de sentido de la realidad.)

En esta medida veo contradictorio el definir a *El Crotalón* como obra realista o de costumbres; y no sólo a este diálogo sino a cualquier obra literaria que se apoye en la

[5] *Este «anacronismo» auténtico podría ser efecto de pedantería en «Gnophoso», que no quiere omitir sus conocimientos históricos o sus lecturas.*

[6] *V.* Diálogo y forma narrativa..., *I, pp. 491-493.*

[7] *Involuntariamente, puesto que se corrige en la segunda redacción (ms. G). En adelante, hablo de ms. R (primera redacción) y ms. G (segunda redacción). V.* Diálogo y forma narrativa..., *I, cap. VII, pp. 554-584.*

[8] *V. A. Vian, «Gnophoso contra Dávalos: realidad histórica y fuentes literarias (Una alusión oscura en el canto XI de* El Crotalón*)», RFE, LXI (1981), pp. 159-184.*

concepción retórica de la obra de arte. A mi modo de ver, hay que concluir que *El Crotalón*, en la medida que incluye numerosos elementos de actualidad (y la actualidad no es más que un caso particular de la realidad), en esa medida sólo, es un documento sugestivo para captar no tanto el mundo del siglo XVI, sino las quejas que un escritor tiene que hacerle a ese mundo. Pero tras estudiar la creación retórica, escolar y libresca que la obra contiene, hay que concluir que es la fantasía (y en ese sentido el «irrealismo» y la «inactualidad») el verdadero principio de su explicación, principio natural cuando se adopta el punto de vista de la *mímesis*. Este, con ser esencial, no excluye sino que implica la imitación de la realidad, y la absorbe dentro de la imitación literaria. Por eso no puede extrañar que en *El Crotalón* existan reflejos de realidad inevitables, puesto que «Gnophoso» vivió y participó en polémicas apasionadas. Pero la función de la *mímesis* no es esporádica sino fundamental; no es punto de apoyo sino el «sistema» elegido por el autor para componer su obra; sistema en cuyo interior se mueve «Gnophoso» con libertad, casi instintivamente; y sistema, por tanto, que no es una cárcel sino que presenta en la obra un balance positivo del que surge la auténtica creación artística.[9]

Existen notas realistas y de actualidad que pierden importancia vistas dentro de un conjunto y, sobre todo, tratadas por el autor de modo nostálgico a veces, humorístico otras. Sin embargo, tampoco puede decirse que exista la fantasía absoluta. La clave del comportamiento de «Gnophoso» es su «parti pris livresque»: el autor da lo mejor de sí mismo en la apropiación del patrimonio literario y artístico heredado, y ése lo adapta a su visión del mundo y al entorno de sus contemporáneos.

II. El fracaso de la ilusión retórica

«Gnophoso» elige para su diálogo un ambiente y unos personajes determinados, y ello tiene una significación sustantiva para el sentido de la obra. Frente al escenario habitual de los diálogos renacentistas (una corte aristocratizante donde una porción de interlocutores exquisitos y relacionados por la *amicitia* se reúne para el mero recreo o para imaginar algún canon ideal), frente a este escenario,[10] la elección de «Gnophoso» se presenta muy diversa. Si en una novela el interior de una casa puede decir mucho del hombre que la habita, la zapatería de «Gnophoso» y los personajes que allí se desenvuelven aportan detalles al conocimiento indirecto del autor. *El Gallo* de Luciano ha podido heredar del mimo antiguo la condición de pieza dialogada breve, que pone en escena personajes de la vida cotidiana y los muestra en sus ocupaciones habituales. Por este camino «Gnophoso» enlaza con el mimo a través de Luciano. Pero no es casual que el autor de *El Crotalón* se sume a esta tradición y escoja un personaje humilde en su actitud habitual, pues una de sus preferencias más claras son los oficios mecánicos desempeñados por los «simples» urbanos.

[9] *V.* Diálogo y forma narrativa..., *I, cap. V, pp. 439-448.*

[10] *Es habitual en los diálogos renacentistas, en especial los que cultivan el modelo platónico y ciceroniano. Para la génesis y la estética de los diálogos de Cicerón, v. M. Ruch,* Le proemium philosophique chez Cicerón *(París, Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1958).*

Frente a Micilo, el zapatero remendón (que puede pasar de «simple»-*ydiotes* a «simple»-utópico a lo largo del diálogo), está otro interlocutor, el gallo, cuyo valor simbólico no deja, *a priori,* lugar a dudas: es el animal sabio, la negación del pedante libresco que tanto detesta el Renacimiento, puesto que todo lo que dice lo conoce por experiencias individuales sucesivas y acumuladas; el gallo es el despertador de conciencias que los antiguos dedicaron a Minerva, diosa de la sabiduría, de la adivinación y de la guerra. Pérez de Moya explica que los antiguos «dedicaron a Minerva el gallo, por cuanto es deesa de la guerra, y el gallo es ave muy animosa, y peleadora, y vigilante, y sabidora de cosas por venir, que anuncia la media noche y el alba, como conviene ser el guerrero solícito y cuidadoso, y no dormijoso, y sabidor de los ardides del contrario».[11] Covarrubias da en su diccionario otra orientación simbólica del ave que, en la recuperación cristiana de esta tradición,

> sinifica los perlados de la Yglesia y los predicadores, con cuya dotrina se han de reduzir los malos y distraydos, y los que no los quisieran oýr serán semejantes a los sybaritas, gente holgazana y viciosa, que aviendo desterrado de su república las artes mecánicas y todo lo que no fuese plazer, descanso y vicio, desterraron también los gallos, matando los que tenían y no admitiendo los de fuera, porque no los interrumpiessen el sueño e inquietassen.[12]

Este animal sabio, crítico y predicador, es el encargado de enseñar y divertir a Micilo mientras trabaja y, con su experiencia multiforme, compararle la vida humana con el drama teatral. La metáfora —y tópico— del gran teatro del mundo o de la vida es sintomática de una de las constantes de este diálogo, pues subraya la sensación de incapacidad del hombre para regir su destino: su existencia está ya trazada. Si la vida es una participación en un drama, la libertad humana tiene un limitado papel. Pero la trivialidad de la vida se acentúa cuando no sólo son hombres pequeños y sin mundo interior los que buscan la felicidad (canto XII), sino que se presenta la vida de los hombres desde la visión de un gallo que discurre con inteligencia de hombre: el recurso, todo lo irónico que se quiera, tiene una patética comicidad.

La ficción que se establece en la zapatería se convierte en refugio y emblema para la sed de aventuras del hombre que no tiene voluntad o posibilidades de hallarlas en

[11] *J. Pérez de Moya,* Filosofía secreta, *ed. E. Gómez de Baquero (Madrid, Los clásicos olvidados, 1928), II, p. 63.*

[12] *Covarrubias reúne diversas significaciones del gallo en la tradición griega y romana (mitológica o literaria), y en la cristiana. He entresacado las más expresivas y relacionadas con el papel que cumple el gallo de* El Crotalón. *S. Covarrubias,* Tesoro de la lengua castellana o española *(Madrid, Turner, 1977),* s. v. gallo. *La identificación entre gallo y prelado que hace Covarrubias se confirma en uno de los poemas didácticos preferidos de la clerecía medieval, a juzgar por los numerosos manuscritos conservados. Se trata del* Carmen de gallo *(«Multi sunt presbyteri»), poema de fines del s.* XIII *o principios del* XIV, *en el que los deberes y tareas de los sacerdotes se comparan con la vida y actividades del gallo. Por ejemplo: «Gallus est mirabilis Dei creatura / et recte prespiteri illius est fugitura / qui preest parrochie animarum cura / stans pro suis subditis contra nocitura // Super crucem positus gallus contra ventum / caput dilligencius dirigit extentum / sic plebanus ubi scit demonis adventum / illi se obiciet pro grege bientum.» (Estrofas 2-3). De las 22 estrofas conservadas del poema, estas tres son especialmente significativas para el tema que aquí se trata: «Castitas albedine solet figurari / sic plebani maxime debent honorari / illi qui luxuria volunt inquinari / ab hiis credo cicius demones fugari» (n.° 10); «Gallus suas feminas solet verberare / has quas cum extraneis novit ambulare / et sacerdos subditos sic debet castigare / contra legem Domini qui solent peccare» (n.° 12); «Gallus granum reperit et vocat uxores / et illud distribuit inter cariores / hos discat presbyter pietatis mores / dando suis subditis scipturarum flores» (n.° 11). V. el texto completo y sus vicisitudes en H. Rheinfelder, «Materialien zu* Multi sunt presbyteri», ZRPh, 67 *(1951), pp. 124-130.*

el mundo real. Los relatos del gallo son para Micilo la distracción, la compensación al trabajo diario y, por lo mismo, su huida de la vida cotidiana, de la realidad más aséptica en un tiempo sin ideales: la charla expresa para el zapatero, en forma de irreal compensación, lo que echa a faltar en su vida. Aprenderá a repudiar las vajillas y comilonas de los ricos, pero se divertirá ensoñando las que el gallo le describe.

Es un viejo truco literario situar al final lo más significativo de la obra, o aquello a lo que el autor concede el máximo valor. En *El Crotalón*, el gallo se esfuerza por convencer a Micilo durante diecinueve conversaciones de que su estado social es el mejor de los posibles. La obra se concibe, en gran parte, para demostrar que los oficiales mecánicos pertenecen al único estamento en el que reside la moral social, la independencia, la libertad —en el sentido renacentista del término— y, en esa medida, la utopía. Por eso el final del canto XX en que, muerto el gallo, Micilo renuncia al *aurea mediocritas* tomando por patrón a su vecino rico, lejos de ser un final conformista, descubre en el fondo el pesimismo o la desilusión de un escritor consciente de la «falsedad» de la literatura, de la «ilusión» de las palabras. Es cierto que la muerte del gallo representa simbólicamente, por un lado, el destino trágico de cualquier reflexión crítica, aplastada por el «sistema» (sistema femenino en este caso). Pero la muerte del gallo no es solamente su desaparición; es también el destino trágico de todas sus conversaciones previas, el de la imposibilidad de escarmentar en cabeza ajena, el que, después de un laborioso aprendizaje retórico, se imponga, como broche final, la realidad cotidiana. Con ese epílogo, las peripecias del gallo adquieren, pues, un nuevo aspecto moral: la decepción del aprendizaje.[13]

En último término es como si imagináramos los dos niveles del mito platónico de la caverna: en uno, el superior (la zapatería) está la imaginación fantástica, la vida cotidiana transformada por la elocuencia, la posibilidad de sorprender, los afectos entre los personajes, sus dependencias y sus escaramuzas, siempre soportables gracias al poder de la elocuencia y al aumento de la afectividad, que crece al compás del proceso de aprendizaje. El nivel inferior sería el mundo a través de las historias del gallo, el mundo desapacible de la vida cotidiana donde las personas podrían ser las mismas de arriba, pero sin transfiguración poética, enredadas en debilidades, vicios y miserias; incapaces de generosidad, sentimientos o condescendencia; sin la capacidad de desvinculación de los seres superiores, abrumados por el peso de la hipocresía, por la vileza o la necedad. Estos dos niveles son, como el mito platónico, dos caras de una moneda, dos posibilidades de ser, la representación de dos estratos del alma humana.[14] Ambas acciones ¿están vinculadas? —sería la pregunta—. En el gran teatro del mundo sólo

[13] *El fracaso de este «rito iniciático» de Micilo, que transcurre en su propio taller, habría sido en la Edad Media pecado irremisible: «Lo que omne sabe sy non lo muestra a todos e* non obra con ellos como deve *es muy gran pecador por ello»* (El libro de los cien capítulos, *ed. A. Rey [Bloomington, Indiana University Press, 1960], p. 28 —el subrayado es mío—). Porque, para la cuentística medieval, el aprendizaje es un proceso con varias etapas y pruebas que culmina cuando el discípulo se convierte en maestro, enseña sus conocimientos y* los pone en práctica *(V. M.ª J. Lacarra,* La cuentística medieval *[Zaragoza, Dpto. Literatura de la Universidad de Zaragoza, 1979], pp. 109-117). Es decir, lo que ya no es capaz de hacer Micilo aunque haya estado atento al entretenido relato oral del gallo; el autor denota ya una idea del aprendizaje renacentista: no basta el contacto directo con el maestro, es necesaria la propia experiencia.*

[14] *V. W. Pabst,* La novela corta en la teoría y en la tradición literaria *(Madrid, Gredos, 1972), pp. 244-245.*

cabe la armonía cuando el *ydiotes* que trabaja con sus manos ha poseído todo el saber de su maestro (canto XIX); pero le es imprescindible éste para mantenerse. Sin él nada queda, más que la decepción o la ironía del autor. El ave era, además de todo lo dicho, un factor de distancia y un elemento amortiguador entre narrador y lectores. Su muerte posee la función de acortar esa distancia por medio de la desilusión, el desencanto, la sátira y la ironía. En el epílogo (canto XX) el autor se desnuda del traje que le sirvió para su representación en este teatro del mundo.

Para analizar el alcance y el sentido de *El Crotalón* hay que insistir en el valor del *desenlace,* nada tópico, del diálogo: este final del canto XX representa el escepticismo ante varios fracasos: el declinar de los oficios mecánicos en la España de Carlos V y Felipe II; el fracaso del escarmiento en cabeza ajena, es decir, del aprendizaje (el oral al menos); el fracaso de la elocuencia; el fracaso de las teorías del gallo... Este mensaje final no es didáctico sino escéptico: el zapatero, aunque conforme ya con su condición de «simple», acaba, de hecho, en servidor. Pero esto no es el «castigo» de un personaje, ni de dos: el gallo muere cuando más «bueno» estaba siendo y cuando Micilo estaba más convencido de su buena suerte y las ventajas de su estado. Lejos del «castigo» de los personajes, se nos presenta el fracaso de las ideas y las pretensiones: veo, por tanto, que se trata no del plano ético sino de la crítica social y filosófica; el viejo tema de las ilusiones y las apariencias se convierte en el centro de todo, en la perspectiva desde la que se miran hombres, situaciones y hechos.

III. Los cánones de la sátira en *El Crotalón*

Se comprueba que «Gnophoso» respeta las exigencias habituales a las que se sujetan las obras satíricas: exhibe sus «autoridades» (la deuda lucianesca, sobre todo); da tratamiento personal a un tema concreto y tópico (su peculiar desarrollo del tradicional «mundo al revés»); utiliza los recursos característicos (ironía, paradoja, antítesis, parodia, anticlímax, exageración, etc.) y provoca la «emoción satírica».[15]

Como buena obra satírica exige la variedad: el autor intenta, por los medios a su alcance producir lo inesperado, tender «trampas» al lector para que llegue a adivinar un significado. Y, consecuencia de esa variedad, la obra presenta una estructura episódica,[16] la que conviene al autor para exponer muchos y diferentes aspectos de una idea. La sátira narrativa le permite, además, pasar fácilmente de la realidad a la fantasía y viceversa.

Hay, en líneas generales, dos métodos para satirizar: el autor puede describir una situación absurda partiendo de la insensibilidad, estupidez, ceguera o resignación de la mayoría, y hacerle ver a esa mayoría *su* verdad, la que ella ignora; un ejemplo de este método podría ser, entre otros, la historia de Juan de Voto a Dios en *El Crotalón.* El otro método, también empleado por «Gnophoso», consiste en provocar a los lectores; no se trata sólo de describir una situación, sino de mostrar una «verdad» y luego

[15] *V. para todo lo que sigue G. Highet,* The Anatomy of Satire *(Princeton, Princeton University Press, 1962).*

[16] *V.* Diálogo y forma narrativa..., *I, cap. IV, pp. 365-408.*

impulsar a la protesta, para lo cual es obligado que el lenguaje mismo escandalice al lector medio. El canto XVII es, en su totalidad, un ejemplo paradigmático de esta forma de proceder: frases brutalmente directas, expresiones-tabú, imágenes carnavalescas, «teatralización» casi cinematográfica de las escenas violentas, etc., sirven para provocar el «rechazo» de un lector medio cristiano ante la congregación impúdica de clérigos borrachos reunidos para celebrar una misa nueva.

Como cualquier autor satírico, «Gnophoso» combina de forma constante el chiste y la seriedad: es el viejo *spudogéloios,* el que bromea con cosas serias. El autor de *El Crotalón,* además de hacer reír dice la verdad, *su* verdad; en este caso la que el «vulgo» no quiere oír y la que Micilo tarda en asimilar. Ese «decir la verdad» tiene para «Gnophoso» un propósito doble: por un lado, intenta ayudar y dar buenos consejos al mundo (y al zapatero): hasta aquí su propósito correctivo. Por otro lado, pretende ofender al mundo contándole sus escándalos: surge entonces su propósito destructivo.

Esta doble función de la sátira de «Gnophoso» traduce un concepto, también doble, del mal y de la sátira.[17] Uno de esos conceptos remite a la sátira horaciana: ésta presupone un cierto «aprecio» por la humanidad, aunque considere que está ciega, loca o, sencillamente, crea que es ignorante. Por eso hay que decirle la verdad con una sonrisa, para que corrija sus errores. El otro tipo de sátira, traduce un odio al «pueblo» o, al menos, un desprecio: ese autor puede amar a individuos concretos, pero desprecia al conjunto. Su intención es herir, castigar, destruir. Así escribe Juvenal.

Ambos conceptos de sátira responden a dos concepciones distintas del mal: la primera de ellas es, por así decir, optimista; piensa que la locura y el mal no son innatos, se pueden erradicar. Algunas personas son incurables, pero no la mayoría, porque nadie yerra voluntariamente. Existe, pues, una confianza en la razón; todo aquello que el hombre entiende lo puede corregir. De ahí la necesidad de convencer, más que de denunciar: el mundo es un espectáculo cómico pero no un infierno. Cuando esta sátira es incómoda se recibe sólo en un plano hipodérmico, como forma de generar anticuerpos. El segundo tipo de sátira responde a una concepción del mundo más pesimista y misántropa: las raíces del mal están en la propia naturaleza humana y/o en la estructura de la sociedad. La risa aquí ya no es solidaria ni comprensiva porque la vida es despreciable, ridícula, incongruente. Este tipo de sátira está muy cerca de la tragedia y es una visión muy propia de cierta ortodoxia cristiana. Su sonrisa es ceñuda e inexorable: el autor escribe para castigar al mundo y, a veces, para conjurar sus propios monstruos intelectuales.

«Gnophoso» se manifiesta, a este respecto, como un espíritu independiente. La prueba más clara de su autonomía es que combina los dos tipos de sátira señalados, siempre que distingamos, desde el principio, dos planos diferentes en el diálogo: el del juego de relaciones entre los interlocutores y el de las historias narradas por el gallo. En el primero de ellos (o «marco»), «Gnophoso» quiere que su representante, el gallo, convenza a Micilo: la sátira hacia él es indulgente, porque el zapatero, aunque ignorante y obcecado, es susceptible de aprender, de ser ayudado, de recibir consejos, de corregir-

[17] *G. Highet muestra las dos concepciones más genuinas de la sátira, que pueden darse en autores aislados (Horacio* versus *Juvenal) o en un único autor. V.* op. cit., *pp. 235-38.*

se. En la medida que Micilo representa al lector, se ve a un «Gnophoso» confiado en el poder de la razón y de la palabra, deseoso de convencer y reparar a los que, como Micilo, pueden llegar a ejercer la *humanitas*. Este tipo de sátira que no excluye el afecto por lo criticado puede llegar a aparecer, aunque excepcionalmente, en las historias narradas: así, por ejemplo, el relato picaresco que incluye en el canto VII muestra a una joven «bagasa» predeterminada a ejercer de pícara, soldadera y prostituta ya desde su nacimiento. Las diabluras de la muchacha son ejemplificaciones negativas, pero la crítica está envuelta, desde el principio, en una atmósfera de resignación indulgente: nacida en Toledo de una lavandera y un cardador de paños («perayre») poco puede esperarse de ella, pues «semejantes mugeres salen de tales padres, que pocas vezes se crían bagasas de padres nobles» (p. 218).[18]

Sin embargo, lo habitual en los relatos del gallo (ese segundo plano mencionado), son las historias ofensivas, los ejemplos escandalizadores e indignantes: ese «Gnophoso» se ríe de las pretensiones, incongruencias e hipocresías de los hombres con una risa despreciativa aunque, como veremos, nunca del todo trágica: los ejemplos son numerosos; baste con recordar sus invectivas contra los falsos filósofos (canto XII), los clérigos corrompidos *(passim)*, las profesiones liberales y la burocracia administrativa (cantos VIII, XVIII, etc.), los ennoblecimientos fingidos (canto XVI), las mujeres (cantos VIII, XX, etc.), los señores de palacio (canto XIX), las guerras entre príncipes cristianos (cantos VIII y XII), o la vida de corte en general (canto XX). En estos casos, el tono del gallo (es decir, de «Gnophoso») es de una moralizadora intransigencia que aumenta la acritud, si cabe, cuando el ave desaparece y son Micilo y Demofón quienes, al final de la obra, opinan sobre los humanos. El autor se había permitido ironías ligeramente divertidas y controladas, sin perder un tono persuasivo; como cuando Icaromenipo se encuentra a Francisco I en el Infierno y le dice:

— ¡O cristianíssimo! ¿acá estás?
El me respondió con vn gran sospiro:
— Como lo ves, Menipo.
— Yo me marauillo, porque cristiano quiere dezir el que sigue a Cristo y cristianíssimo el que más le sigue de todos; pues si el que más sigue a Cristo está acá, ¿quánto más el que no le siguiere? (p. 467)

Se había permitido también otra variante de este tipo de humor, el sarcasmo (una ironía cuyo verdadero significado subyacente es tan obvio que no puede ser incomprendido, y tan hiriente que no puede rechazarse con una simple sonrisa)[19]: al sarcasmo se adscriben, por ejemplo, los comentarios de Micilo al relato de los funerales del Marqués del Vasto en el canto XI; las cruces del cortejo fúnebre son útiles «porque si el diablo viene por el muerto más huye de muchas que de vna» (p. 334); con las cinco mil hachas encendidas «bien açertara vn honbre a medianoche a yr al Çielo si las obras le ayudaran» (p. 343). El «infinito sentimiento y dolor» que muestran las doscientas mil personas asistentes al entierro es sentido, según el zapatero, con especial «profundi-

[18] *En adelante cito entre paréntesis la página correspondiente a la referencia transcrita por mí* ed. cit. *en el vol. II de* Diálogo y forma narrativa...
[19] *G. Highet,* op. cit., *p. 57.*

dad» por todos aquellos militares que consiguieron salvarse de morir degollados por orden del Marqués (p. 344 y su correspondiente variante XI. 409-12, p. 350).

Estas formas de humor, por muy incisivas que lleguen a ser, cambian de tono al llegar al epílogo de la obra: entonces la crítica se torna indignación, y la óptica de «Gnophoso» escéptica con respecto a los remedios: es inútil creer que los males del mundo puedan resolverse pues, ni siquiera Micilo, que ya había aprendido la lección del gallo, pone en práctica los consejos que éste le había dado. «Gnophoso» restaura la visión misantrópica ante el espectáculo de la Castilla de 1550: las alternativas que había propuesto, sobre todo la que definía a los oficios mecánicos como modelo de virtud, aquella que le había permitido ser utópico e idealista, es arrinconada por la fuerza de los hechos. Se impone un nuevo procedimiento estético que se complace más en describir en términos apocalípticos la maldad de las mujeres, la corrupción de los escribanos o las pretensiones despreciables de los ascensos sociales, que en pintar la sensualidad del palacio de Saxe, los amores de Julio, Julieta y Melisa, o la voz angelical de Santa Úrsula y las once mil vírgenes en el Cielo. Seguramente existen aquí, como en otros autores satíricos, lazos curiosos entre los temas tratados y la vida del escritor, cuando éste proyecta sus propios fantasmas intelectuales, sus odios personales y sus motivos de desdén.[20] Pero, sea como fuere, el autor presenta en el epílogo un cambio brusco que se corresponde con el que desea provocar en sus lectores y, desde luego, despierta la «emoción satírica» al sustituir la risa y la sonrisa condescendientes por el desprecio escéptico. En último término, a la intransigencia moralizadora de los diversos relatos del gallo se superpone el escepticismo no menos moralizador de «Gnophoso». Su obra, como otras del género,[21] se sitúa así entre la risa constante de Demócrito y el llanto permanente de Heráclito.

IV. La ambivalencia cómica de la obra

Lo dicho hasta aquí da una idea muy «seria» de *El Crotalón*. Y no cabe duda de que es una de las facetas del diálogo. Pero los géneros serios (incluso la tragedia antigua) nunca excluyeron lo cómico. Un autor de literatura seria era Sócrates y nunca separó de su obra y su pensamiento las formas carnavalescas de la Antigüedad; al contrario, la risa le sirvió para separarse de la retórica unilateral y dogmática y presentar una seriedad autocrítica e inacabada. Para Bajtin la seriedad «abierta» no elimina la parodia, la ironía u otras formas de risa.[22] A su vez, la verdadera risa, ambivalente y universal, no sólo no excluye la seriedad sino que la purifica y completa; la purifica de la unilateralidad, la esclerosis, el fanatismo o el didactismo; y la completa porque evita que el autor caiga en la ingenuidad y las ilusiones dogmáticas.

Desde este punto de vista, en el universo de «Gnophoso» sólo es posible una seriedad

[20] *Véanse los ejemplos que pone Highet respecto a Jules Romains, Rabelais, Dryden y otros en* op. cit., *pp. 238-243. Quizá se sintió «Gnophoso» excluido de un grupo privilegiado: «A noticeably large number of Satirists have been impelled by a rankling sense of personal inferiority, of social injustice, of exclusion from a privileged group.»* (Ibíd., *p. 240).*

[21] Ibíd., *p. 244.*

[22] *M. Bakhtine,* L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance *(París, Gallimard, 1970), p. 127. Remito para todo lo que sigue a esta obra.*

relativa. Tras la obra de Bajtin sobre Rabelais hay que releer de nuevo gran parte de las obras del pasado, comprenderlas a la luz de otro registro: el que enlaza con la naturaleza característica de la risa popular como risa de fiesta, que afirma y niega, con su valor de concepción del mundo, su universalismo, su ambivalencia y su relación con el entorno, es decir, con todo lo que la risa actual, más unívoca, ha perdido. Es tal la fuerza que tienen en la Edad Media y el Renacimiento las distintas formas de lo cómico y lo carnavalesco, que es difícil, sin entender ese lenguaje, sus formas y símbolos, comprender a autores como Erasmo, Guevara, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, y tantos otros.[23]

Lo grotesco permite, como la fiesta del carnaval, asociar elementos heterogéneos, acercar lo que está alejado, eliminar las convenciones y las «verdades» cotidianas o admitidas, consagrar el poder de lo efímero..., en suma, mirar el universo desde la perspectiva de que todo lo existente es relativo y, por tanto, creer que es posible un mundo totalmente distinto.[24] *El Crotalón* participa también de este punto de vista.

IV.1. *El universo del Carnaval*

Hay en *El Crotalón* temas que traslucen una dependencia del ciclo festivo del Carnaval y sus manifestaciones literarias dentro de la tradición cómico-grotesca. La obra aparece marcada desde el principio por varios elementos: acaba en el martes de carnaval, día de la muerte del gallo; desarrolla amplificadamente el tema del hambre ya tratado en *El Gallo* de Luciano; y ese hambre aparece en dos planos distintos: el de los dos interlocutores, en que aún se trata como realidad socio-económica (la «maçilenta loba» que tanto maltrata a Micilo), y el de los relatos del gallo, donde predomina el tratamiento carnavalesco de la comida en forma de banquete o comilona (banquetes de Saxe, de Julio, Julieta y Melisa, de los curas de la misa nueva, del vientre de la ballena, de Heliogábalo y Sardanápalo, etc.). El principio de la vida material tiene una presencia singular en la obra: imágenes del cuerpo, comida y bebida, satisfacción de las necesidades físicas, vida sexual, etc. Por otra parte, el apetito de Micilo es aún profundamente carnavalesco: su inclinación por la abundancia y la plenitud no es egoísta ni personal; es inclinación por la abundancia en general. En él viven la idea del banquete y la fiesta a través de la bebida y la comida. Su materialismo es propio del «realismo» grotesco.

Ese carácter de Micilo enlaza con otro componente esencial de la obra. El diálogo presenta una pareja cómica característica[25] basada en los contrastes: gordo/delgado, viejo/joven, alto/bajo, que aún hoy existe en el circo. Micilo y su gallo son, como Don Quijote y Sancho, una pareja cómica carnavalesca, aunque, como ellos también, menos elemental. Al materialismo de Micilo se opone el idealismo abstracto, más grave e insensibilizado del gallo. Si Micilo es Carnal, el gallo es la Cuaresma, en esa unidad compleja y contradictoria, de más y de menos, que caracteriza al «realismo» grotesco. A su vez, el gallo, como ser reencarnable, es un emblema de la ambivalencia misma,

[23] Ibíd., *p. 20.*
[24] Ibíd., *p. 44.*
[25] Ibíd., *p. 31.*

de los dos polos del cambio (viejo y nuevo, principio y fin de la metamorfosis, relatividad por excelencia, negación de una identidad única...). Aquí la metempsícosis de origen pitagórico enlaza con los grandes mitos de casi todas las teogonías primitivas, que narran los intentos por vencer la muerte y el envejecimiento.[26] Esta particularidad tiene mucha importancia pues la muerte del gallo, clave para el sentido de la obra, puede así ser contemplada como renovación, como yuxtaposición de muerte y nacimiento, como existencia inacabada..., lo cual, aunque no para Micilo, sí puede traducir una significación más gozosa (o menos lúgubre) de la muerte en manos de «Gnophoso»: la actitud con respecto al tiempo (al devenir) es indispensable en la imagen grotesca.[27]

IV.2. *El gallo de Carnestolendas*

Durante el Carnaval impera la ley de la libertad, el renacimiento y la renovación; se invierte la norma; se huye provisionalmente de la vida oficial; aparece la *otra* vida, que no es el teatro del mundo sino la vida vivida de otra manera. «Pendant le Carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même.»[28] Esta abolición provisional de las relaciones jerárquicas, de los privilegios, las reglas y los tabúes confiere al Carnaval el carácter de fiesta de lo porvenir, de la renovación. Por lo mismo, todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca se tiñen de idéntico lirismo: el de la renovación, la relatividad, el mundo al revés.[29]

A la luz de estas significaciones, las imágenes de «Gnophoso» adquirirán un nuevo sentido, insertas en la evolución milenaria de la cultura cómica popular.

La muerte del gallo en *El Crotalón* está cargada de símbolos. Dice Micilo:

> Sabrás, amigo, que yo tenía vn gallo que por mi casa andaua estos días en compañía destas mis pocas gallinas, que las albergaua y recogía y defendía como verdadero marido y varón. Suçedió que este día de Carnestolendas que passó, vnas mugeres desta nuestra vezindad, con temeraria libertad, haziendo solamente cuenta y pareçiéndoles que era el día preuillegiado, me entraron en mi casa estando yo ausente —que cautelosamente aguardaron que fuesse ansí—. Y tomaron mi gallo y lleuáronle al campo, y con gran grita y alarido le corrieron arrojándosele las vnas a las otras. Y como suelen dezir, daca el gallo, toma el gallo, les quedauan las plumas en la mano. En fin, fue pelado y desnudo de su adornado y hermoso vestido y, no contentas con esto, rendiéndosele el desuenturado sin poderles huyr, confiándose de su inoçencia, pensando que no passara adelante su tirana crueldad, subjetándoseles con humildad pensando que por esta vía las pudiera couençer y se les pudiera escapar, sacaron de sus estuches cuchillos y, sin tener respeto alguno a su inoçençia, le cortaron su dorada y hermosa çeruiz y, de común acuerdo, hizieron çena epulenta dél. (pp. 604-605.)

Conviene detenerse en esta descripción.

Lo primero que destaca es su valor etnográfico. La corrida de gallos es uno de los

[26] *V. M. Eliade,* Tratado de historia de las religiones *(Madrid, Eds. Cristiandad, 1974), vol. II; L. Bonilla,* Los mitos de la Humanidad *(Madrid, Prensa Española, 1971).*

[27] *M. Bakhtine,* op. cit., *p. 33.*

[28] Ibíd., *p. 16.*

[29] Ibíd., *p. 19. La misma idea descubre J. Caro Baroja en los testimonios etnográficos de su libro* El Carnaval (Análisis histórico-cultural) *(Madrid, Taurus, 1979), p. 50: «... la inversión del orden normal de las cosas tenía un papel primordial en la fiesta». Es la violencia establecida, de hechos y de palabras, el «mundo al revés»; período de alegría y falta de razón frente a la tristeza y el orden de la Cuaresma.*

juegos característicos del Carnaval, si bien existe en otras fiestas españolas.[30] Hay testimonios abundantes en la literatura de los Siglos de Oro.[31] Lo habitual es el «anaranjeamiento» o la pedrea del gallo, después de lo cual se le mata con un instrumento punzante (los «cuchillos» de *El Crotalón).* En el Carnaval hispánico es «muy significativa la comida que se hace con las aves muertas»,[32] casi siempre relacionada con el manteo y/o comida de determinadas figuras carnavalescas: botarga, dominguillo, «Pedropérez», chorizos, salchichones... que suelen devorarse en martes de Carnaval.[33]

La corrida de gallos es en general juego de niños o mozos. En *El Crotalón,* en cambio, las matadoras son mujeres. Aquí «Gnophoso», además de utilizar al elemento femenino con intención ideológica, puede recoger una tradición específica de Castilla. J. Caro Baroja aporta un testimonio de Carnaval gallego (el de Viana del Bollo) donde además de elegir «rey de gallos» se elige «reina de gallos». Pero la presencia de mozas matadoras parece ser una tradición más circunscrita a Castilla.[34]

Se observa, pues, que la corrida de gallos de *El Crotalón* tiene todos los elementos de «realismo» necesarios.

Más interés puede tener aún analizar la simbología de este final de la obra.

El canto del gallo ha ejercido siempre una fascinación especial y se ha adornado de las significaciones más variopintas.[35] En las provincias vascas se considera al «gallo de marzo», todavía hoy, como «espíritu protector contra las asechanzas del diablo»[36] y es casi siempre un «símbolo de la vida, el expulsor de la muerte, de los espíritus malignos, diablos, brujas, etc., en el folklore indogermánico en general».[37]

La matanza del gallo tuvo en el Siglo de Oro interpretaciones distintas: según Covarrubias *(s. v. gallo)* el rito tiene lugar «porque se han comido aquellas fiestas las gallinas, y porque no quede solo y biudo». El gallo es, por otra parte, símbolo de animal lascivo en cierta tradición popular: «esta ave —vuelve a decir Covarrubias— es luxuriosa, y con tanta furia que el hijo mata al padre sobre cuál de los dos subirá a la gallina, aunque sea la que engendró su güevo...» De ahí que para despedir el Carnaval e iniciar la Cuaresma se introduzcan las corridas de gallos, a modo de mortificación del apetito carnal. Como ilustra Caro Baroja, este mismo concepto introduce Noydens en la edición del *Tesoro...* de 1674, tomándolo de un texto anterior de Alexo Venegas: «Carnestollendas quiere dezir privación de carnes, y a esa causa se corren los gallos, que

[30] *V. J. Caro Baroja,* op. cit., *p. 75.*

[31] *Quevedo, Góngora, Espinel, Alemán,* Quixote *de Avellaneda, Quiñones de Benavente, Calderón... V. los textos en J. Caro Baroja,* op. cit., *pp. 75 y ss.*

[32] Ibíd., *p. 82.*

[33] Ibíd., *pp. 101-107.*

[34] Ibíd., *la descripción del valle de Valdivielso (Burgos), pp. 86-88.*

[35] *«En Meñaca (Vizcaya) dicen que el canto del gallo desde la tarde hasta las doce de la noche indica muerte, pero desde las doce en adelante ahuyenta a los espíritus malignos y obliga a huir a las almas errabundas» (J. Caro Baroja,* op. cit., *p. 89).*

[36] Ibíd., *p. 88.*

[37] Ibíd., *p. 89.*

son muy lascivos, para significar la luxuria, que debe ser reprimida en todo tiempo, y especial en quaresma».[38]

Este es el simbolismo cristiano de la matanza del gallo para una tradición de la Edad Media al siglo XIX que, conscientemente o no, tiende a relacionar más el rito con la moral y las costumbres que con sacrificios protohistóricos;[39] lo cual no puede extrañar si se considera que el Carnaval de nuestra tradición es indisociable de la idea de Cuaresma en toda la Edad Media europea, cristiana, período durante el cual se fijaron sus caracteres.[40] Los predicadores insistieron siempre en la tristeza real del mundo, en el «valle de lágrimas»; el cristiano consciente debía tender a la tristeza, sobre todo en el período de Cuaresma y la Semana de Pasión.[41]

Las distintas simbologías que «Gnophoso» tenía a su alcance no le sirven por igual: el origen mitológico del gallo como paje de Marte que avisaba a éste y a Venus de la llegada del día (Ovidio, *Met.*, IV, 53-166) no parece inquietar a «Gnophoso» al final de su diálogo.[42] La otra representación, la del gallo como símbolo de la vida, expulsor de espíritus malignos en la tradición indogermánica, tampoco tiene rasgos acusados en la obra. Menos aún podría ser imagen del animal lascivo del que hablan Covarrubias y Venegas: «Gnophoso» pone demasiado interés en mostrar a un ave alejada de cualquier inclinación a la lujuria; en primer lugar porque Micilo tiene «pocas gallinas» en su corral; además porque el gallo «las albergaua, recogía y defendía», es decir, las «protegía» más que otra cosa; pero sobre todo porque, en el relato de su muerte se recalca en dos ocasiones la «inoçencia» y «humildad» del animal indefenso. Quizá por eso un ave asociada a la lascivia en las tradiciones populares cristinas pueda moralizar en el diálogo.

El gallo de *El Crotalón,* además de inocente, humilde y poco lúbrico, muere —se transforma— en el momento en que más «bueno y provechoso» estaba siendo. Recuérdese, en cambio, que sus transmigraciones anteriores siempre se relacionaban con la noción de pecado:

> ... Porque has de tener por çierto que los trabajos que yo padeçía en vn estado o naturaleza era en penitençia de pecados que cometía en otra (p. 123).

lo cual indigna a un anotador del manuscrito, que escribe al margen: «Otra que tal» (p. 136). Si en el pasado, el gallo podía haber ser sido Heliogábalo, ramera o clérigo corrompido, su presente era de una moralidad intachable. Por eso hay que convenir que en un plano simbólico el gallo de *El Crotalón* representa, sobre todo, al ave sabia y adivina consagrada a Minerva y al animal predicador y crítico de algunos Padres de

[38] *A. Venegas,* Agonía del tránsito de la muerte, *en «Escritores Místicos Españoles», I,* NBAE, *XVI (Madrid, 1911), p. 292. J. Caro Baroja,* op. cit., *p. 90.*

[39] Ibíd., *p. 90.*

[40] Ibíd., *p. 26.*

[41] Ibíd., *p. 51.*

[42] *Aunque lo ha utilizado, vía Luciano, en el canto II de la obra para explicar el origen mitológico del ave.*

la Iglesia.[43] Su función en la obra es encarnar el idealismo abstracto frente al corporal y materialista Micilo.

Por este motivo, leído en lenguaje de «realismo» grotesco, el gallo debe morir para volver a nacer nuevo y mejor.[44]

En el canto XX el gallo es el *rey bufo* elegido por el pueblo y ridiculizado, injuriado, destronado, por ese mismo pueblo como un muñeco de Carnaval. Si se había empezado por dar al bufón la apariencia de rey, en el canto XX acaba su reinado y se le disfraza de bufón. Los golpes e injurias, el acto de desplumarlo son el equivalente perfecto de ese disfraz, de esa metamorfosis, y ponen al desnudo la «otra cara» del injuriado, su «verdadera» cara, le despojan de su máscara, lo destronan.

El acto representa la muerte, el fin de lo que debe tener muerte histórica. Pero la muerte, dentro de ese sistema, va seguida de resurrección, de año nuevo y nueva existencia. Por eso, en lenguaje carnavalesco son dos imágenes de un mundo, como la parábola bíblica de la coronación y el destronamiento, el apaleamiento y la ridiculización del rey de Judea.[45] Se destrona, en realidad, al tiempo viejo y se anuncia un nuevo mundo. El acto cómico se ha introducido desde el principio de la obra con la inclusión de la pareja cómica gallo/Micilo. Al final, se despluma en forma ritual al protagonista del juego cómico.

El acto de desplumar al gallo, como el de despedazar cualquier cuerpo, tiene una importancia capital: «Ce sont en quelque sorte des semailles corporelles, ou plus justement une moisson corporelle».[46] Las artífices del rito —aunque parezca una consecuencia ocasional del juego— son mujeres. Estas, en la tradición carnavalesca son también ambivalentes: acercan a la tierra, corporalizan, dan muerte, pero son, ante todo, principio de vida; son a un mismo tiempo elementos destructores y afirmadores;[47] y, para reforzar más la vitalidad que representan, se introduce el motivo de la alimentación, de tal forma que, una vez pelado el gallo, hacen «çena epulenta dél». Al final de *El Crotalón* se impone —gana la querella— la risa del Carnaval.

IV.3. *La muerte del gallo y el catasterismo de Orfeo*

En último término la muerte del gallo y la mitológica de Orfeo están relacionadas. Tanto el ave como el músico fueron entendidos como prodigios de retórica (así leyeron el mito de Orfeo los moralistas de los Siglos de Oro).[48] Y los dos mueren decapitados por mujeres que se sintieron menospreciadas. Dice Pérez de Moya:

[43] *V.* supra, *punto II y nota 12.*

[44] *«C'est le correctif matériel corporel et universel aux prétentions individuelles, abstraites et spirituelles; de plus c'est encore le correctif populaire du rire à la gravité unilatérale de ces prétentions spirituelles (le bas absolu rit sans cesse, c'est la mort rieuse qui donne la vie)» (M. Bakhtine,* op. cit., *p. 31).*

[45] Ibíd., *p. 200.*

[46] Ibíd., *p. 208.*

[47] Ibíd., *pp. 239-242.*

[48] *V. J. Pérez de Moya,* Filosofía secreta, *lib. IV, cap. XXXIX; declaración histórica y moral en pp. 184-188.*

> Orfeo fue varón doctísimo en Retórica y Poesía (...) Decir que le dio la lira o guitarra Mercurio, denota la Ciencia que de orador Orfeo tuvo, en lo cual, así como la lira tiene diversidad de voces, así la arte oratoria tiene diversidad de habla o demostración, y esta diversidad se le atribuye a Mercurio porque era docto en medicina, y en aritmética, y astrología, y en varias ciencias de naturaleza (...) Mover Orfeo los montes con su música, es dar a entender la fuerza grande de la elocuencia... [49]

Mover los montes es para Pérez de Moya arrancar a los hombres de lo que piensan gracias a la persuasión; mover los ríos es modificar, hacer firmes a los hombres variables, también por medio de la elocuencia; amansar las fieras con su lira es mitigar a los «soberbios de conversación» a través de la retórica.

La retórica del gallo tiene, como la lira de Orfeo, «diversidad de voces»: movió a Micilo y a los hombres y pretendió arrancarlos de sus pensamientos por la elocuencia; hizo a Micilo firme —por poco tiempo— para que encontrara la paz de la que carecen los «soberbios de conversación».

A su vez, la cabeza de Orfeo y la «dorada cerviz» del gallo corrieron suerte pareja:

> Aconteció que las dueñas Tracianas (según su costumbre las fiestas de Baco celebrando) se juntaron, y a pedradas a Orfeo mataron, y la cabeza y la guitarra en el río Ebro echaron. Los dioses, con razón a este hecho movidos, la guitarra de Orfeo al cielo trasladaron. La cabeza por el río nadando hasta entrar en el mar, una serpiente que tragarla pretendió, en piedra, por pena de su desacato, se convirtió.[50]

Orfeo, como el gallo, es otro rey bufo, esta vez en manos de las «insulanas de Lesbos». Otro sabio destronado, puesto que «la cabeza denota el ingenio y obras de Orfeo, porque en la cabeza están todos nuestros sentidos».[51] La serpiente que quiso tragarlo (el Tiempo, según Pérez de Moya) no lo consiguió, y el catasterismo de la lira de Orfeo da testimonio perpetuo del poder de la elocuencia.[52]

Frente a la perdurabilidad inherente al pensamiento de mitólogos y mitógrafos, las conversaciones entre Micilo y su gallo serían en lenguaje carnavalesco la consagración del poder de lo efímero, de lo falso. Con la muerte del ave tendría lugar la reestructuración ortodoxa de la sociedad. Una reestructuración que, desde la perspectiva de «Gnophoso» es irónica, puesto que a sus ojos los hombres viven en perpetuo carnaval, en transgresión constante de la norma. Es la misma ley que hace pasar a «Gnophoso» de la Cuaresma, el hambre de Micilo, la abstinencia o Catón el censor, al Carnaval, las comilonas de los ricos, la sensualidad de la bella Saxe o la bacanal de la misa nueva. La muerte del gallo restablece la «norma». Y eso es lo peor para el «Gnophoso» moralista, pues la «norma» social, la del vulgo, es su «anti-norma» y, al desaparecer el ave, queda el zapatero como único representante del saber recobrado que debiera gobernar el mundo.

[49] Ibíd., *pp. 184-85.*

[50] Ibíd., *pp. 183-84.*

[51] Ibíd., *p. 186.*

[52] *También en el* Grisel y Mirabella *de Juan de Flores hay damas salvajes que, en un asesinato ritual como el de Orfeo por las bacantes, despedazan a Torrellas por haberlas denigrado. A. Deyermond («El hombre salvaje en la novela sentimental», Fil, X [1964], pp. 97-111), siguiendo a Bernheimer, relaciona el rito con la* Wild Hunt *de los países europeos, y su asamblea de fantasmas femeninos bajo el mando de una diosa, que tiene orígenes rituales y oscuros.*

El autor de *El Crotalón* demuestra, en último término, que la seriedad no es en él incompatible con la risa, que los principios más sagrados pueden someterse a parodia gracias al código de la verdad burlesca. El mismo «Gnophoso» había desarrollado en el canto II la idea de que «no ay honbre en el mundo que no se rýa y pueda reýr, y sólo el honbre propiamente se rýe».[53]

El Crotalón, visto desde este ángulo, resulta una síntesis poco común de conciencia de la realidad y de irracionalidad unidas. Un motivo más para valorar las múltiples significaciones de esta obra compleja, que aporta, todavía hoy, una lección sabia de relativismo.*

Ana Vian

[53] V. canto II, p. 49. La idea tiene una larguísima tradición literaria, como puede verse en las notas al texto de mi ed. cit., III, notas 11 y 12, pp. 48-51.

* Este trabajo se escribió en 1982. Cinco años después, hay varias cuestiones que modificaría, añadiría o suprimiría si tuviera la oportunidad de hacerlo. Pero, descartada la reescritura formal, no las ideas, me limito a introducir referencias bibliográficas que tienen que ver con el asunto que aquí se trata. Dos artículos recientes de Lía Schwartz Lerner plantean problemas teóricos de la sátira renacentista y barroca y, en nuestro caso, de la «resemantización» —es término de la autora— de fuentes satíricas griegas, Luciano principalmente, en este texto. V. «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de El Crotalón y los Sueños de Quevedo», Lexis, IX, 2 (1985), pp. 209-227; «El Crotalón en la tradición satírica», en Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, Istmo, 1986), II pp. 573-580. La misma investigadora hace también referencia a aspectos parciales de la sátira de El Crotalón en «El letrado en la sátira de Quevedo», HR, 54 (1986), pp. 27-46, así como a los dilemas que un texto satírico plantea al crítico literario. Comparto en lo fundamental sus puntos de vista y sus sugerencias, y creo que los tres trabajos completan y en cierta medida apoyan a los tres primeros apartados de éste que ahora sale por fin impreso. Mucha de las discordancias que ve Jacqueline Savoye-Ferreras en El Crotalón (v. «En torno a la noción de libertad en el s. XVI: la aparente contradicción del Crotalón», en Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar (Madrid, Gredos, 1987), III, pp. 541-552, pueden replantearse, en cambio, desde los condicionantes impuestos por la voz satírica, en la línea de lo que traté en «Parejas y amores en El Crotalón», en Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siécles), dir. A. Redondo (París, Publications de la Sorbonne, 1985), pp. 307-326.



Moro entre otros y en sus días

I

Hacia 1929, en París, César Moro optó por el francés como *lengua prima* de su poesía.[1] De entonces, arranca la primera gran etapa de su creación, que cubre los últimos años de su estancia en Francia, hasta fines de 1933, y los de su primer regreso al Perú, 1934-38, y cuyos versos, casi todos aún inéditos,[2] representan algo así como la mitad del conjunto de su obra.[3]

Nunca más, en lo sucesivo, él volvería a cuestionar su opción, y el idioma de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont siguió siendo hasta su muerte el idioma en que expresaría la mayor parte de sus vivencias poéticas. Sin duda, nuevamente en América —Lima, México y, otra vez, Lima— acudió esporádicamente al español,[4] pero en una sola oportunidad el *fuego* de la *pasión* llegó a dictarle un poemario completo en dicho idioma: fue el milagro de *La Tortuga Ecuestre,* con sus amplias cadencias tan «luminosas» como «fabulosas».

Aún así ¿cómo no advertir que, cuando, en 1943, en México, juntó suficientes suscripciones para editar una colección de sus poemas,[5] a pesar de que ya tenía escrita *La Tortuga* y que residía en un país de lengua española, le dio preferencia a una serie francesa, *Le Château de Grisou?*

Nunca se insistirá demasiado sobre lo que el caso de Moro tiene de único. Para mejor entenderlo, tal vez no haya como detenernos primero en los casos de Huidobro y Larrea, con quienes algunos podrían ser llevados a compararlo, en virtud de un paralelismo que no pasa, en realidad, de la apariencia.[6]

1

Huidobro residió en Europa, principalmente España y Francia, en forma casi continua, de 1916 a 1933.[7] Su poesía francesa, publicada ahí mismo, entre 1917-18 y 1925, corresponde toda a la primera mitad de ese período, interrumpiéndose luego bruscamente, lo que ya constituye notable diferencia con Moro.

Cuando «cayó en París a fines de 1916», Huidobro tenía publicados en Chile varios libros de versos juveniles, «japonerías de estío», «coloquios espirituales» y otros «senderos de seda», bajo el triple apellido García Huidobro Fernández, que ostensiblemente declaraba lo rancio de su abolengo, y con dedicatorias, sea a «Manuela», a su «adorada madre», a su «querido y respetado abuelo», a su «sabio profesor de retórica», sea a éste o aquél de sus «estimados amigos», o de sus «hermanos en Apolo», sin olvidar a un

César Moro (a la izquierda) con Alfonso de Silva, en París, a finales de los años 20

Felipe Sassone «que tan bien (había) hablado de (su) obra actual» y «hecho el gran augurio de (su) porvenir».

Adán, el último título que imprimió antes de salir de Santiago, ofrecía, es cierto, una poesía algo más original, pero sin nada de *vanguardista*, de carácter «filosófico», amén de «científico», escrita «a la memoria de Emerson», de quien aseguraba que «la habría amado».

Camino a París, determinante había sido la etapa de Buenos Aires, con la famosa conferencia a la que Huidobro luego se referiría como al acto de nacimiento del *Creacionismo*,[8] y, simultáneamente, la impresión de la *plaquette El Espejo de Agua*, primera muestra que dio el chileno de haber sido *tocado* por el «espíritu de vanguardia» tal como se manifestaba por entonces en Europa. Aunque sobre lo que dijo Huidobro en su conferencia sólo tenemos su propio testimonio[9] y, por otra parte, hay todavía crítico que duda de que de verdad existió una «primera impresión» bonaerense de *El Espejo de Agua*.

Sea como fuere, Huidobro, «niño prodigio», había recibido la mejor educación, en una familia que, junto con su nombre, en cuanto manifestó inquietudes poéticas, le proporcionó las facilidades que dispensa la fortuna, poniéndolo en condiciones de alcanzar, a través de libros y revistas, lo «último» que se hacía en Europa, especialmente en la capital francesa, caja de resonancia de la «cultura más avanzada de la época».[10] Lógicamente, desde el momento que, a pesar de la guerra, resolvió partir a la conquista de París, no podía menos que echar mano de lo que, en esos años, asimilara, para proveerse de un mínimo de versos que, no bien llegara, lo acreditasen en el medio en que había escogido imponerse y que le era de antemano familiar.[11]

Al finalizar su fase francesa, por 1925, Huidobro se jactará de que cuando desembarcó en el medio parisino «apenas conocía la lengua».[12] En realidad, hacía tiempo que la practicaba, no sólo leyendo, sino *in vivo*, hablándola en su casa, una casa «aristocrática» que, como muchas, era bilingüe.[13] Lo cual explica que, a principios de 1917, a los pocos meses de llegar a París, ya colaborara, sin necesidad de traductor, en revistas como *Nord-Sud*, de Pierre Reverdy, y publicara *Horizon Carré*, una colección de treinta y tantos poemas, cuatro de ellos adaptados de *El Espejo de Agua*.

No me extenderé sobre lo que Guillermo de Torre ha llamado «la polémica del Creacionismo», que, cuando se separaron, llegó a oponer a Huidobro y a Reverdy «por razones de prioridad», más teórica que propiamente poética.[14] Lo único que me interesa es que esos primeros «poemas franceses» de Huidobro cubrieron escasamente un año, 1917-18, sin dejar, además, de alternar con «poemas españoles» en todo similares, o sea una misma poesía, escrita indiferentemente en dos idiomas, tanto que nada impediría que parte de los versos ofrecidos en francés procediesen de originales españoles, e inversamente. El hecho, en realidad, rebasa el caso personal de Huidobro, por tratarse de un tipo particular de poesía, limitada en el tiempo, aunque muy difundida en el espacio, y que se vería pronto opacada por las nuevas olas de la «vanguardia», entre las que, precisamente, iba a destacar el Surrealismo: poesía conocida en Francia por «cubista», en España, luego, por «ultraísta», y que Huidobro fue el único en calificar siempre de «creacionista», para mejor atribuirse su «invención»[15] —una poesía «instan-

tánea» a la vez «objetiva» y «metafórica», y esencialmente «traducible», cuando lo propio de la poesía, casi siempre, es más bien su *intraducibilidad*—.[16]

Concretándonos a Huidobro, su bilingüismo de aquellos meses no correspondía, como correspondería más tarde la elección que Moro hizo del francés, a una «vocación» íntimamente sentida y con carácter definitivo, sino a algo, antes que todo, ligado al propósito que lo llevara apresuradamente a París en medio del conflicto europeo: el de volverse, cuanto antes, «el primer poeta de su siglo». El francés —pensaba— era el idioma más apropiado para tal fin; entretanto, el español podía conferirle una primacía más restricta, no por eso menos halagadora, para quien como él compartía su tiempo entre París y Madrid: la de ser «el primer poeta de su lengua».[17]

En 1917-18, Huidobro publicó sucesivamente en francés un libro y dos *plaquettes:* el ya referido *Horizon Carré,* y *Tour Eiffel* y *Hallali.* Siete años los separan de los dos libros siguientes, que serían asimismo los últimos: *Automne Régulier* y *Tout à Coup.*[18] En el ínterin, aún cuando seguía reivindicando «prioridades», el chileno había desistido de convertirse en el «primer poeta de su siglo», porque se decía ahora convencido de que la poesía «no (había) existido jamás», y esperaba que «unos cuantos (se constituyeran) para hacerla existir» *(sic).* Con lo que, en definitiva, su «ambición» cobraba un nuevo giro, más descabellado todavía, pues, al tiempo que se atribuía lugar aparte entre esos «cuantos» *fundadores* que vislumbraba de la futura «poesía», devolvía a la nada, con todos los pseudo «poetas» del pasado, desde Homero y Dante hasta Baudelaire y Darío, a aquellos «vanguardistas» con quienes desde hacía años él estaba «creando»: renunciar a volverse «el primer poeta de su siglo» para intentar volverse «el primer hombre libre» de todos los siglos —rotas las cadenas del pasado—, el «primogénito» de un porvenir de «luz frenética».[19]

Es de suponer que para lograr esa nueva meta, el francés, que no había bastado para propulsarlo hacia el proscenio de la fama,[20] dejó de aparecerle como el instrumento privilegiado que un tiempo pensó. Por otra parte, sin entrar a enjuiciar el conjunto de la obra siguiente de Huidobro, cabe, por lo menos, apuntar que los dos poemarios franceses de 1925 (el primero, con versos desde 1918; el segundo, de composición más reciente), lejos de inaugurar una «poesía» inédita, esa «poesía» que, de creer al prosista de *Vientos Contrarios,* no había comenzado aún a existir, o, en el peor de los casos, de ofrecer atisbos de lo que ésta podía llegar a ser, prolongaban el «creacionismo» en sentido estricto[21] de sus libros del bienio 17-18. Su única *novedad* residía más bien en cierta quiebra de intensidad —desde el título del primero, *Automne Régulier,* hasta los períodos más seguidos y clásicamente estructurados del segundo, *Tout à Coup*—.[22]

De cualquier modo, por más que continuó en Europa hasta 1933, Huidobro ya no recurrió al francés en su menester poético.[23] ¿Cuánto le duró la esperanza que concluye *La confesión inconfesable,* de iniciar «una nueva era» y conquistar, antes que nadie, la Libertad con mayúscula? El hecho es que, desde que el Surrealismo irrumpió como «movimiento» y, con sus «manifiestos» y demás escándalos, empezó a imponerse como la «vanguardia de las vanguardias», que rebasaba ampliamente los límites del campo artístico, Huidobro se había sentido personalmente apuntado, pasando en breves meses de la prudente expectativa del *Manifiesto de manifiestos* a la franca hostilidad de *Yo acuso...,*[24] hacia unos «jóvenes poetas» que amenazaban con eclipsar a sus inme-

diatos antecesores, sin dejarle tiempo a él para demostrar cómo, al cabo de los siglos, en las postrimerías del segundo milenio de la edad cristiana, la «poesía» quedaba por *inventar.*

Ya tenía borroneada buena parte de *Altazor,* en que venía trabajando desde sus años «creacionistas». Cuando lo publicara, en 1931, ese «poema largo», «su texto más importante», estará lejos de constituir el acontecimiento máximo de la «poesía» de la época, menos aún un acontecimiento absoluto que abriría camino a la estética de la primera humanidad «auténtica» de la historia: significativo, por cierto, pero más *final* que *inicial,* relato de una *caída* ligada a la pérdida progresiva del *idioma,* que para él será, entonces, el propio, devuelto al balbuceo de cuando el niño comenzara a mamarlo junto con la leche.[25]

2

Larrea y Huidobro fueron en su hora muy amigos. La crónica refiere que su amistad nació, a fines de 1921, en Madrid, donde Larrea acababa de trasladarse desde su Bilbao natal y Huidobro había venido de París a pronunciar una conferencia sobre *la poesía,* parcialmente reproducida en sus *Manifiestos* de 1925. Para visitar a Huidobro, Larrea viajó, luego, a Francia en las vacaciones de 1923 y 1924,[26] y fue en parte movido por el ejemplo del chileno que a poco decidió instalarse en la capital francesa, cosa que realizó a principios de 1926, en una fecha en que Huidobro se hallaba por unos meses en Chile.

Sus respectivas trayectorias pudieron en adelante separarlos. Larrea quedaría siempre fiel al recuerdo de Huidobro. Al elaborar, más tarde, su «teleología de la cultura», sin darle nunca la importancia que daría a Darío y a Vallejo, le asignó un lugar intermedio, nada despreciable, en la *visión* sui generis que dicha disciplina significa.[27]

Cualquier juicio que nos merezca su *lírica* última, sin hablar de sus *ficciones* del mismo período, Huidobro siempre fue, o quiso ser, primeramente *poeta.* En cambio, la actividad «poética», *stricto sensu,* de Larrea no pasó de 1932: cesó entonces, no porque el «poeta» hubiera agotado su estro, sino porque partió en busca de un «más allá» de la «poesía», en su acepción corriente, por caminos que él mismo califica de «ultrapoéticos», con la consecuencia de que sólo después de varios decenios accedió a reunir en volumen los «poemas» de su primera edad, y únicamente como muestra *a posteriori* de que, sin saberlo él todavía, ya latían en ellos «vaticinios o resonancias anticipadas» de lo que, en el intervalo, pensaba haber descubierto en los campos «de una universal e intrínseca allendidad».[28]

Después de dejar a Gerardo Diego, con la autoridad de un «académico de la lengua», explicar que, al «entregarse espontáneamente» Larrea, en su juventud, «a poetizar en francés», no había incurrido en «la más mínima falta de patriotismo» *(sic),* en su *Prefacio* a la edición española de *Versión Celeste* (1970) que, a partir de la edición italiana de 1968, ha divulgado el conjunto de la poesía de Larrea, el responsable de ésa, L.F. Vivanco (quien, por lo demás, parecía aún ignorar hasta la existencia de Moro, al que no cita entre los «poetas de lengua española que escribieron en francés»), recalca el precedente de Huidobro como «fundamental» para «estudiar la poesía de Larrea».

Luego, liga el hecho de que Larrea escribiera la mayor parte de su obra poética en francés a la característica propia del «creacionismo» que más arriba señalé: «la perfecta traducibilidad de la poesía o, al menos, de la que en el poema es verdaderamente poesía».

Amén de que no explica la elección del *otro* idioma, el aserto, en realidad, desconoce el itinerario poético de Larrea, cuyos primeros poemas, los propiamente «ultraístas» y acordes a la estética «creacionista», fueron casi todos escritos en español, el «afrancesamiento» de su poesía interviniendo en una fase en que, aún cuando seguía siendo amigo de Huidobro, ya había abandonado el «ultraísmo» y sus razones, por cierto, muy poco tenían que ver con las que inspiraran al chileno: ni la «publicidad» inmediata, ni el mayor o menor grado de «traducibilidad» de los versos. Cuando, en 1925, presentaba a Larrea y a Diego al público sudamericano como los únicos «valores poéticos» de la joven generación española, Huidobro ni siquiera había mencionado que hubiese en su caso un problema del idioma y, por otra parte, Diego, que yo sepa, nunca pretendió volverse «poeta francés».[29]

Fue «tras una larga crisis» que Larrea conoció lo que llamaría su «experiencia poética total», la cual corrió de 1926 a 1932. Si la mayoría de sus poemas de esos años «se redactaron en francés», fue —según el «prólogo» que el autor, en 1966, puso a *Versión Celeste*— porque él «encontraba más dúctil y matizado» aquel idioma, «especialmente idóneo para expresar en claves estéticas (sus) estados de conciencia esencial, desarticulados, turbios, difíciles, y sentidos en concordancia con las posibilidades que ofrecían algunas de las técnicas imaginativas descubiertas por la mejor audacia internacional del momento».[30]

He citado *in extenso* la parrafada, tan característica del último Larrea, porque, a su manera, dice bien cómo la poesía «francesa» del ex-ultraísta español obedeció a una motivación que poco debía al medio, aunque de él se valía: la de traducir unas *vivencias* que amenazaban entonces con hundir su razón y que, cuando lograra superarlas, lo inducirían a abandonar para siempre la «poesía» propiamente dicha, para entregarse a «cierta razón determinante», «más honda y valedera» que toda razón individual y lanzarse a explorar aquellos dominios «espacio-temporales del Lenguaje o Verbo» que luego identificaría como los de la «teleología».

Ultimamente, algunos críticos, como Bodini, el editor italiano de *Versión Celeste,*[31] han querido ver en Larrea, en su época «francesa», un poeta *surrealista* «fino alla cima dei capelli», o sea hasta la punta de los cabellos.[32] Las líneas que acabo de transcribir descartan de por sí tal asimilación. Un mensaje de Larrea, bastante anterior, al mismo Bodini, era suficientemente explícito y podía haberle ahorrado a éste la arbitrariedad del comentario: «Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, pero nunca me comprometí con él».[33] A quien tenga un mínimo de familiaridad con la poesía de verdad «surrealista» de los años 25,[34] la simple lectura de *Versión Celeste* debería convencer de que los poemas de Larrea, si bien «surrealizantes» en muchos trechos, carecen por lo común de ese «estado de gracia» —la iniciativa confiada a la «palabra»— que caracteriza los mejores momentos de los poetas contemporáneos adictos a Bretón. Asimismo, la retórica que los anima demuestra ir en pos de algo efectivamente «distinto», cuya emergencia, al producirse, vendría a cerrar la «aventura poética» de Larrea y, simultáneamente, a distraerle del francés.[35]

En adelante, Larrea ya invocará la «poesía» sólo en función de obras ajenas, más o menos recientes, a las que encontrará *significado* dentro del ámbito de las pesquisas, «con miras a fomentar una cultura nueva», que pasaban a monopolizar su atención y sus cuidados.

Varias veces, el director de *Aula Vallejo* ha explicado que había sido decisivo para su *conversión* el viaje que hizo al Perú en 1930-31.[36] El «convencimiento radical y apasionadamente vocacional» que, en su transcurso, adquirió «acerca del valor que el destino de América encerraba para la humanidad futura», lo llevó «a abandonar el cultivo de la poesía lírica a que en (su) interior vivía consagrado, para integrar(se) paulatinamente y sobre premisas nuevas al campo universal de la cultura, poética a su vez aunque en mayor y más definitiva escala».[37]

No pienso, ahora, discutir la obra «teleológica» de Larrea. Antes de proseguir, sin embargo, destacaré dos puntos. El primero tiene que ver con lo que después seré llevado a escribir cuando aborde directamente a Moro. En 1944, en México, Larrea publicó *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* que, a pesar del título, no es propiamente ningún «estudio» sobre el Surrealismo, sino que representa uno de los tantos intentos del autor, en su avatar de «teleólogo», para incorporar a su «sistema» todas las grandes *aventuras* poéticas de ayer y de hoy, en ese caso la «aventura surrealista» con «sus pros y sus contras», lo que explica el lugar desproporcionado que en él ocupa el llamado «caso Brauner», un episodio entre muchos de «extralucidez» que marcaron la historia del «movimiento», pero sobre el que Larrea insiste por haber tenido como protagonista a un español, el pintor O. Domínguez, y parecerle una *clave* «para allegar el conocimiento acerca de la dimensión poética y necesario para la instauración del Nuevo Mundo».

El segundo punto que deseo esclarecer se relaciona con una circunstancia en que me tocó actuar; lo aduzco en la medida en que enlaza con el primero e interesa asimismo cuestiones que examinaré más abajo. Entre 1968 y 1971, Larrea ha dedicado cientos de páginas a «refutar» la ponencia que presenté en las Conferencias Vallejianas Internacionales celebradas en 1967 en Córdoba, R.A., a las que el mismo me había convidado en calidad de «vallejista y amigo». Yo había escogido hablar de *Vallejo y el Surrealismo* porque, semanas antes, en Buenos Aires, donde a la fecha residía, el Instituto Di Tella organizaba una gran muestra *en torno al Surrealismo en Argentina,* cuya calidad plástica corría parejas con la mayor *confusión* en lo que a «surrealismo» atañía,[38] y también porque, hacía poco, Larrea personalmente me había anunciado que estaba reeditando, junto con otros textos, su ya antiguo *Del Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo.*[39] Juzgaba que así Larrea y yo podríamos entablar un diálogo acerca del «horizonte» actual «de la Cultura» con lo que tiene, en efecto de «apocalíptico».[40] Por el contrario, Larrea se molestó de que yo incursionara en un campo del que se estimaba «dueño y señor», más aún para disentir tanto de sus postulados como de sus conclusiones, y se limitó a replicarme que, siendo «francés», no podía entender sus puntos de vista y que, de todos modos, no eran ni el sitio ni el momento apropiados para que discutiéramos.

Su respuesta me llegó impresa, más tarde, en dos tiempos: el folleto *César Vallejo frente a André Breton,* Córdoba, 1969,[41] y la *Respuesta Diferida* incluida en el volu-

men 8-9-10 de *Aula Vallejo,* id. 1971.[42] A partir de mi pecado original de «francés» —«francés de Europa» precisaba—,[43] él me acusaba, en resumidas cuentas, de haber emprendido en Córdoba la «apología de Breton y de su humanismo surrealista» en detrimento de Vallejo, a quien yo visiblemente «odiaba» sin dejar, asimismo, de sugerir que me había confabulado con su viuda simplemente por ser, ella también, «francesa». No quedaba nada del diploma de «vallejismo» que últimamente me atribuyera; ni tampoco valió el que yo hubiese puntualizado en mi ponencia que ni era, ni había sido nunca «surrealista» en el sentido de pertenecer al grupo y de adherir a su «filosofía».

Lo único que quería dejar claro es que, cuando intervine en Córdoba, de ningún modo me proponía desacreditar la idea de una «teleología de la Cultura»;[44] aunque el término no acabe de convencerme, siempre creí en una «trascendencia» manifestándose en la Historia, siendo ésta la razón por la cual, aún en todos esos años en que he sentido algo *surrealísticamente* la poesía, nunca acepté la mayoría de las premisas ideológicas del «movimiento», ni lo que ellas podían todavía acarrear como *compromisos,* después de 1944, que fue cuando, al salir juntamente de la adolescencia y de las tinieblas que para mi generación significaron los años de guerra y de ocupación nazi, recibí el impacto de su *libertad.*

Si en 1967 quise cotejar la actividad vital-estética de Vallejo con la de Breton y de los suyos en el período de entreguerras, se debió más bien a que, al igual que Larrea, no obstante los años que nos separaban, estaba convencido de que nuestra época es en verdad *apocalíptica,* y no menos de que, consciente o inconscientemente, o mejor *supraconscientemente,* así lo han manifestado, cada uno en su lugar, los diversos poetas de primera magnitud que ella ha inspirado.

No me oponían a Larrea sus inquietudes «teleológicas», ni tampoco que las confrontara con la experiencia de tal o cual «poeta clave», sino el giro que diera a *su* teleología, la cual, desde que la conocí, me pareció *parcial,* en los dos sentidos del término, además de poéticamente *arbitraria,* al considerar a Vallejo como al «poeta que no es como los demás», «el poeta absoluto», «único», en cuya luz sin par irían a perderse todas las luces menores emitidas por los demás poetas del siglo. Precisamente por ser una época «apocalíptica», la nuestra, no puede tener *un* poeta que la exprese toda, como la Cristiandad medieval lo tuvo en Dante. No cabe duda de que Vallejo ha interpretado como nadie un aspecto del «espíritu contemporáneo»; pero Breton, a su vez, con el grupo que animó, ha interpretado otro; y, junto a ellos, habría que citar, por lo menos, concretándose a los mayores, a un Pound y a un Pessoa, como representantes, si cabe, de una *derecha* de la «poesía» que equilibre su *izquierda.*

Ahora reconozco que, en el Acto de Córdoba, al carear a Vallejo con los surrealistas, no especifiqué tanto, y es posible que, para provocar a Larrea, con miras al debate que esperaba que seguiría, algo me excediera, dando la impresión de que exaltaba demasiado a los surrealistas, rebajando otro tanto a Vallejo, lo que no era mi intención, sobre todo cuando no mencionaba aún cualquier otro nombre representativo de la poesía mundial en lo que va del siglo.[45]

3

En mi segunda parte, consideraré el itinerario poético de Moro, desde su participación en el Surrealismo hasta lo que, más tarde, pudo significar que «opusiera reservas» al mismo y dejara de contarse entre sus adeptos. En esta primera parte, según especifiqué, quiero, ante todo, destacar su *unicidad* como «poeta francés» de «un país hispánico», comparando su caso con los de Huidobro y Larrea.

Resumiendo, Huidobro adoptó el francés, que sabía desde niño, como «lengua poética», cuando recién llegado a Francia y «caído» en un medio que valorizaba lo que la poesía «tiene de traducible», juzgó que era para él la condición *sine qua non* de convertirse, a la mayor brevedad, en el «primer poeta de (su) siglo». Años después, al desistir de ese objetivo inicial para arrimarse a otro, aún más ambicioso, el de llegar a ser «el primer hombre libre» de la Historia, comenzó a desinteresarse del francés, que no le había permitido descollar como pensara, tampoco imponer la estética a la que se apegara y que ya iba cediendo ante la embestida de una nueva «vanguardia». Sus últimas labores «francesas», antes de dejar Europa, fueron la traducción de *Temblor de Tierra* y una obra teatral, *Gilles de Rais,* que *in extremis* acometió porque creía que iba a poder llevarla a la escena en seguida, a guisa de *despedida.* De cualquier modo, una vez vuelto a Chile, más o menos definitivamente, en 1933, nunca más fue tentado (o nunca más demostró serlo) de escribir en francés.[46]

En cuanto a Larrea, si bien el uso que, en cierto período, hizo del francés en sus poemas procedía de un llamado interior más hondo que el que moviera al chileno y ajeno a toda preocupación por el *éxito,* acabamos de ver que no fue porque lo sintiera verdaderamente como propio sino porque, como consecuencia de la evolución del movimiento poético desde Baudelaire hasta los recientes *ismos,* el francés, aunque no lo dominaba, le parecía más apto que el español para dar forma «estética» a la turbamulta de «estados de conciencia» que bullían en sus adentros, sin que fuese capaz de identificarlos. Su breve actuación «ultraísta» de nada podía servirle, no habiendo pasado de un experimento, ligado a la fugaz exaltación de un grupo de jóvenes ya dispersos, y de la que sólo más tarde vendría a descubrir que, sin habérselo propuesto su *inventor,*[47] el nombre con que se lo designó apuntaba hacia un «más allá» de la poesía y del arte en general, «augurado» en los últimos versos del primer poema suyo, *Evasión:* «Aún más allá / Aún tengo que huir de mí mismo».

En el ínterin, muerto casi nonato el Ultraísmo en la península,[48] él había estado viviendo un «arduo período de empozamiento» y, a la vez, «de preparación», que cubrió el primer lustro de los 20. Cuando «emergió», hacia 1926, y al volver a escribir versos los escribió en francés, ya no le interesaba la «poesía» en sí, sino como medio al que momentáneamente acudía, hasta que despertara su «superconciencia» y dejara de parecerle adecuada la «expresión» por medio del «poema». Fue a raíz de su viaje al Perú, cuando en 1931 regresó a Europa persuadido de que la «poesía» no había sido para él más que el modo de acceder a ese nivel «superior» de «conciencia» que acababa de alcanzar: un *ailleurs* (título de su primera colección francesa), creado en *pure perte* (título de la segunda), camino a un *plus ultra* en el cual había de desvanecerse.[49] Con la «poesía», Larrea también abandonó el francés, con el que nunca se había consubstan-

ciado y únicamente le había permitido vencer una etapa que de antemano sabía que no estaba destinada a durar.

Hay, desde luego, algo «ejemplar», aunque de una «ejemplaridad» equívoca, en el itinerario de Larrea. Ya advertí que no era aquí el lugar para darle el trato que, por otra parte, merecería. Con todo, ya que atañe al sentido de la poesía, y en especial de la gran poesía de este siglo, no creo que esté de más dedicar desde ahora una nota, si no al fondo mismo, a las circunstancias de la *disputa* que, desde fines de los 60, sostuve con el entonces director de *Aula Vallejo*. Puede ser que, al rebasar los límites ordinarios de las notas, parezca a algún lector inclinar hacia el ajuste de cuentas; pero confío que se me la perdone, pues lo único que con ello pretendo es ayudar a *entender*. [50]

André Coyné

[1] *Poco ha quedado de su poesía anterior a 1929, la cual, en Lima y luego, en Europa hasta el* choque *del Surrealismo, se había dado naturalmente en español (diez poemas anteriores al viaje: 1924-25; uno, del viaje mismo: 1-IX-1925: cinco, de los primeros meses franceses: fines de 1925 y principio de 1926). Españoles aún son los tres textos, ya «surrealizantes» de 1927-28, que figuran en las páginas 47-50 de mi edición de* La Tortuga Ecuestre y otros poemas *(Lima, 1957) y han de marcar el primer «interés» por el movimiento capitaneado por Breton. Habría que agregarles tres composiciones publicadas, bajo el título* Poemas de César Moro, *en el n.° 14 de* Amauta, *abril de 1928 (uno, todavía de Lima: 1924; los otros dos de Cannes: 1927, y París: 1928). A partir de 1929, o mejor dicho de 1930 (pues al ordenar los papeles que heredé de Moro topé con un* blanco *de más o menos un año, por el cual cabe una explicación que daré más abajo), el idioma materno cede ante el idioma de la elección.*

[2] *En el momento, sólo salieron a la luz dos de ellos:* Renommée de l'amour, *publicado en el n.° 5-6 de la revista* Le Surréalisme au service de la Révolution *(París, 1933), y* Violette Nozières, *que integró el volumen colectivo (Bruselas, 1934) con que los surrealistas* homenajearon *a la joven de ese nombre, convicta de haber matado a su padre porque éste la violara, y cuya figura exaltaron como un dechado de rebeldía, muy lejos de sospechar que, una vez purgada su pena, abreviada además por las «circunstancias atenuantes», ella había de convertirse, al contrario, en una buena burguesa. En relación con* Violette Nozières, *cabe apuntar que, cuando Breton y los suyos decidieron tributar su* homenaje *a la parricida, Moro acababa de dejar París, encontrándose en Londres, donde pasó el mes de octubre-noviembre de 1933, en espera de que zarpara el buque de la Armada peruana en el que iba a viajar rumbo al Callao, de retorno a América. En la capital inglesa se enteró del proyecto por una carta de Maurice Henry, el conocido pintor y dibujante, entonces miembro del* grupo, *y fue así como pudo mandar su colaboración para un libro que había de demorar meses antes de imprimirse.*

[3] *Hace ya algún tiempo que Armando Rojas ha emprendido la tarea, tan meritoria como delicada, de traducir la totalidad de esos poemas. Las revistas* Escandalar *(New York, 1980) y* Altaforte *(París, 1981) ya han ofrecido muestras de sus versiones. Desde ahora, debo señalar que, en 1936, Moro reunió lo mejor de lo que tenía en sus cajones —cerca de cuarenta poemas—, problablemente con miras a una primera publicación, que la estrechez de sus recursos, que fue su lote permanente, le impidió realizar. Dicho* recueil *no lleva título, pero sí una dedicatoria que dice así:* Ces poèmes et leur ombre conséquente / et leur lumière conséquente sont dédiés / à André Breton / à Paul Eluard / avec l'admiration sans fin de / CESAR MORO.

[4] *En total, en más de veinte años, no son ni quince poemas, parte de ellos con motivo inmediato, como una* exposición *o un* homenaje. *Solamente dos pertenecen al último período limeño, a partir de 1948. El segundo* —¡Si no fuera...!—, *del 1-I-1951, fue escrito a la muerte de Xavier Villaurrutia, para la página recordatoria que le dedicó el dominical del diario* La Prensa. *En cuanto al primero, es el fechado en* Lima la horrible *a mediados de 1949. Inédito hasta que lo publiqué, en 1957, en* La Tortuga Ecuestre y otros poemas, *proporcionó, años después, a Sebastián Salazar Bondy el título de un ensayo de sociología impresionista que en su hora tuvo bastante repercusión. No me cabe aquí discutirlo, aunque estoy seguro de que a Moro no poco lo hubiera indignado, por ofrecer, bajo la denuncia, un típico producto de lo que más le* horrorizaba *en Lima, ciudad que, por otra parte, él amaba entrañablemente. Simplemente, quiero indicar que, para epígrafe de su libro, Salazar* armó *en una sola cita dos fragmentos de Moro sin más relación entre sí que la de figurar seguidos, si bien separados por un blanco, en mi edición: los dos versos finales de* Viaje hacia la noche, *último poema español del período mexicano, y el encabezamiento del poema limeño, varios años posterior, convertido así en final de la composición precedente lo que daba:*

respondiendo por cada poro de mi cuerpo
al poderío de tu nombre oh Poesía
Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949.

El montaje *podía resultar feliz, de todos modos, procedía de una falsificación. Lo señalo para evitar futuros equívocos, sobre todo cuando ya parece haber inducido a error, en especial, a Julio Ortega, quien, en su Antología* La Tortuga Ecuestre y otros textos *(Caracas, 1976), por lo demás tan fervorosamente preparada, consigna, efectivamente,* Lima la horrible... *al pie de* Viaje hacia la noche, *remitiendo a otra página el cuerpo del poema al que, de hecho, pertenece: «... Contador en un Banco, aviador, dentista, cónsul, cura, profesor de secundaria, carpintero...».*

5 *Sería propiamente el único libro que publicaría en vida, pues tanto* Lettre d'Amour *(México, 1944) como* Trafalgar Square *(Lima, 1954) fueron simples* plaquettes.

6 *Algo dije, al respecto, en mi artículo* César Moro, el hilo de Ariadna (Insula, *Madrid, n.º 332-333, 1974). Entretanto inicié un estudio más extenso, que no llegué a concluir y del cual se publicaron dos entregas, bajo el título* Trois poètes français de pays hispaniques, *en la revista* Echanges, *n.º 1 y 2 (Túnez, 1979).*

7 *Con dos escasos paréntesis chilenos, en 1919 y 1925-26. Cuando volvería a Europa, a principios de la Segunda Guerra Mundial, sería como corresponsal de un periódico uruguayo.*

8 *No conservamos el texto de la misma, que conocemos únicamente por las reiteradas referencias de su autor. Es de notar que éste no reivindicaba propiamente para sí la paternidad del vocablo* creacionismo, *ya que admitía haberlo recogido, después de la Conferencia, de sus admiradores: «Fue cuando me bautizaron creacionista, pues dije en mi conferencia que la primera condición de un poeta era crear, la segunda crear, y la tercera crear»* (sic).

9 *En las páginas que, en* Trois poètes français de pays hispaniques (cf. supra *n. 6), dediqué al* Creacionismo, *mostré cuán difícil es hablar de* creación, *en el ámbito de la* vanguardia, *sin recordar a Saint-Pol-Roux, el legendario poeta de la generación anterior. Más que todo tratándose de Huidobro, quien, algo tardíamente, en su* Manifiesto de los Manifiestos, *donde las emprendería contra el Surrealismo, culpable de no encajar dentro de los esquemas del Creacionismo y de provocar, sin embargo, más revuelo que todos los* ismos *juntos, evocaría detenidamente el ejemplo del Magnífico (Saint-Pol-Roux firmaba así, convencido de que, después del* simbolismo, *que contribuyera a fundar, la poesía iba a entrar en el* magnificismo). *Para los detalles, o sea el modo cómo, desde los años 90 del siglo* XIX, *Saint-Pol-Roux venía manejando el concepto de poeta «creador», reclamando para el artista el privilegio de erigirse en «rival de Dios», hasta una altura muy por encima de la que Huidobro alcanzaría, remito a dicho trabajo mío.*

10 *La madre de Huidobro, «doña María Luisa Fernández», de la «más rancia aristocracia» de Chile, tenía además actividades literarias; conocida como «escritora de costumbres y polemista» bajo el seudónimo de* Monna Lisa, *mantenía en su «señorial mansión», una tertulia donde «concurría lo más granado de las letras nacionales» de la época. Cedomil Goic, quien consigna admirativamente esos datos en* La Poesía de Vicente Huidobro *(Santiago, 1955), advierte que tales circunstancias «favorecieron sin el menor asomo de duda la formación intelectual de Huidobro, quien tuvo en su madre, una favorecedora amable para sus inclinaciones literarias». Si bien los primeros libros que el* creacionista *en ciernes publicó en 1913-14 ostentan muy poca influencia* vanguardista, *el que ya tuviera cierta noticia de la* vanguardia *lo comprueba, en cambio, un artículo suyo sobre el* Futurismo *de Marinetti, incluido en* Pasando y Pasando *(Santiago, 1914), donde a distancia polemizaba con el italiano. En* Vicente Huidobro o la cosmópolis textualizada, *de 1978 (revista* Eco, *Bogotá, n.º 202), Jorge Schwartz establece que Huidobro conoció realmente a Marinetti «vía Darío», pues fue éste, por más «paradojal» que parezca, quien realizó —en 1911— la primera traducción al castellano del* manifiesto futurista, *aún cuando «después de cada ítem» no dejaba de tejer «toda suerte de comentarios» negativos, algunos de ellos recuperados en 1914 por el chileno. A continuación, Schwartz demuestra cómo, a pesar de haberlo vituperado de entrada, Huidobro, años después, sufriría el impacto de Marinetti, cuyas* teorías *«habrían de afectarlo hasta en la época más madura de su producción poética».*

11 *«A fines de 1916, caía en París en el ambiente de la revista* Sic: *son suficientemente elucidativas las páginas finales de* El Creacionismo (Manifestes, Manifiestos, *París, 1925) para que me ahorre el trabajo de comentarlas. Ya tuve oportunidad de relacionar (en* Trois poètes français...) *la prisa, algo insólita a primera vista, con que Huidobro corrió a París en plena guerra mundial, con la desaparición, unos meses antes, de Darío en su Nicaragua natal: antes de que el año acabara quiso llegar «a la ciudad de orillas del Sena —la Ciudad de las Ciudades, a pesar de la guerra que la hundía en la sombra cada noche, como nunca la Ciudad Luz— que Darío, que había huido de ella víctima de sus* espantos, *no volvería a ver, arrastrado junto con el mundo de la víspera, pero en la que le tocaba a él levantar la antorcha que el* peregrino *del* Azul *había abandonado, para mañana alcanzar, en ese otro mundo que las armas seguro iban a suscitar, una gloria aún superior a la suya».*

12 *También en* El Creacionismo, *a que me refiero en mi nota anterior.*

13 *En su* Huidobro *ya citado, Cedomil Goic, después de apuntar que, de niño, Vicente había hecho con sus padres un primer viaje a Europa, agrega, siempre admirativo: «Al regreso, en 1900, institutrices y gobernantas, francesas y nórdicas, dieron cierta nota francesa y europea a su vida familiar».*

[14] *El artículo de G. de Torre, salido primero en* Ficción *(Buenos Aires, 1962) ha pasado a integrar* Tres Conceptos de la Literatura Hispanoamericana *(Buenos Aires, 1963). Véase también del mismo autor el capítulo* Ultraísmo *de su* Historia de las Literaturas de Vanguardia *(Madrid, 1971). Desde 1962, varios críticos han intervenido en pro o en contra de las tesis del ex-ultraísta hispano, cuyo «conocimiento» con Huidobro remontaba al viaje que éste hizo a Madrid en 1918. El trabajo más reciente y que debería cerrar la polémica, aún cuando son discutibles tal o cual de sus juicios, ha aparecido en inglés, en 1972, bajo la doble firma de Richard L. Admusen y René de Costa (traducción española en* Vicente Huidobro y el Creacionismo, *ed. de René de Costa, Taurus, Madrid, 1975).*

[15] *En nota anterior evoqué el origen del término «creacionismo». Habría mucho que decir sobre el uso y abuso que de él hizo Huidobro, principalmente hasta 1925, fecha en que reunió sus* manifiestos. *El vocablo, de todos modos, hasta cierto punto, le pertenecía. ¿Qué pensar, ahora, de la forma, ya extravagante, cómo en el* Prólogo *de la edición Zig-Zag de las* Obras Completas *del autor de* Altazor, *pero también de* Mío Cid Campeador *y de* Papá o el Diario de Alicia Mir, *Braulio Arenas se vale de la palabra para caracterizar* toda *la producción de Huidobro, tanto la prosa como la poesía, en sus múltiples variaciones, y no vacila, por ejemplo, en denominar «primer estado del creacionismo» a la poesía de juventud, la de los años 1912-14, aquella que rezaba: «Es ya la noche. Estoy adormecido, / Reposando tranquilo en un diván», o: «¿Qué soy yo, Prat, para cantar tu gloria? / Un átomo infeliz que aquí en la tierra / No anhela del poeta la victoria, / ... / Mas sólo de tu hazaña la memoria».*

[16] *En relación con la* traducibilidad *característica de las obras* creacionistas *y* ultraístas, *es de extrañar lo poco que se ha valorizado (una vez lo intentó Guillermo de Torre, pero luego se arrepintió) el antecedente de Herrera y Reissig, quien, dentro de una forma aún tradicional, que a lo sumo admitía las audacias, limitadas, del Modernismo, hizo amplio uso en sus* Extasis de la Montaña *de un tipo de imagen* expresionista *que, a todas luces, se adelantaba a la* metáfora *de los años de la Primera Guerra Mundial.*

[17] *Las «ideas» que aquí atribuyo a Huidobro, él mismo las «confesó» en la* Confesión inconfesable *de* Vientos Contrarios *(1916), en la cual daba rienda suelta al* yoísmo *exacerbado que siempre lo caracterizó. El que, al optar por «ser el primer poeta de su siglo», no abandonara la «ambición» de «ser el primero de su lengua», lo atestigua el hecho de que, como ya dijimos, precipitó su viaje al Viejo Mundo, no obstante la guerra y asimismo la circunstancia de estar casado y con hijos, no bien se enteró de que Darío acababa de entregarle a la muerte el cetro poético de «las Españas», encontrándose libre el sitial para un nuevo «monarca».*

[18] *En 1921, había ofrecido* Saisons Choisies, *«breve antología» del conjunto de su obra, traduciendo él mismo los originales españoles.*

[19] La confesión inconfesable (id).

[20] *Ni siquiera le había dado la celebridad que un tiempo diera a Marinetti.*

[21] *Puesto que rechacé el sentido lato que los turiferarios de Huidobro le están dando para cubrir las más diversas manifestaciones de su* genio.

[22] *Amén de cierta frivolidad en uno y otro —guiños* mundanos *que recuerdan el período inicial santiaguino: «Regardez, Madame, la lune décroître», «Madame, il y a trop d'oiseaux dans votre piano»; junto con rasgos de un humorismo tan trivial como trasnochado: «Jésus, Jésus... / Tu auras un bouquet de fleurs / tu auras une boîte de chocolat... / tu auras la légion d'honneur...», etc.*

[23] *Antes de dejar Europa, sin embargo, un resto de nostalgia por lo que un día creyó que él iba a ser y que no fue lo movió a verter y a publicar aún en París, bajo el título* Tremblement de Terre, *su prosa poemática* Temblor de Cielo *cuyo original español acababa de salir en Madrid.*

[24] *Ambos textos en* Manifestes *(París, 1925). Pertenece al segundo ese juicio global sobre el* movimiento: *«Personalmente yo no admito el surrealismo, pues encuentro que rebaja la poesía al querer ponerla al alcance de todo el mundo, como un simple pasatiempo familiar después de la comida» —lo que basta para mostrar cómo Huidobro quedaba totalmente cerrado tanto al «espíritu» que animaba, en su período «heroico», al «grupo» recién constituido, como a la poesía que vehiculaba—.*

[25] *Ignoro hasta qué punto los pasos de Moro y de Huidobro se cruzaron en París. En todo caso, Moro, desde París, tenía su opinión formada sobre el «personaje» de Huidobro, una opinión que no ocultaría, según desprendo de una carta que, a fines de 1936, recibió en Lima de un amigo parisino al que volveré a citar, el pintor Henry Jannot, carta donde, después de comentarle el contexto político imperante en Europa (Guerra Civil española, Frente Popular francés), éste, de paso, le preguntaba (el subrayado es mío): «¿Sabes que el poeta chileno Vicente Huidobro,* de quien me hablabas como de un canalla» *—en francés:* salaud— *«está preso en Chile por haber querido crear ahí un Frente Popular?» Que yo sepa, ningún biógrafo de Huidobro (por lo menos C. Goic, el más explícito), aún cuando se refiere al «enrolamiento» del poeta en el Frente Popular local y a sus artículos «antifascistas», menciona tal prisión. ¿Sería un «rumor» más, propalado por el propio Huidobro, en un rapto de «megalomanía», a efectos europeos, para que el Viejo Mundo no lo olvide y tenga de él una «imagen» patéticamente acorde a los debates del momento? Más significativo es que, háyanse tratado o no en Europa, Moro y Huidobro, a poco de volver ambos a América a finales de 1933, se envolvieron en una «polémica» que merece alguna atención. En mayo de 1935, Moro*

organizaba en Lima una exposición suya —38 pinturas, dibujos y collages—, que adquirió carácter colectivo e internacional cuando María Valencia, artista chilena que estaba entonces en el Perú, colaboró con dos pinturas y un collage propios, y unas cuantas obras más de otros chilenos en su posesión. En la última página del Catálogo (una primicia tipográfica, realizada gracias a la paciencia y los cuidados de Enrique Bustamante y Ballivián), Moro agregó un Aviso *en que aprovechaba la presencia en la muestra de artistas del Sur para denunciar a Huidobro, «veterano» continental «del arribismo», con motivo de la «lamentable parodia umbilical» que, con el título* El árbol en cuarentena, *acababa de hacer del «maravilloso texto» de Luis Buñuel, anteriormente publicado en* Le Surréalisme au service de la Révolution. *Huidobro no tardó en replicar, en el número 3 de* Vital, *revista que dirigía, desviando el pleito del plano literario al plano más bajamente personal, pues trataba a Moro, entre otras lindezas, de «piojillo corretón», «criollito mediocre», etc., no vacilando, por otra parte, en sacar como argumento contra el «arribismo» que Moro le atribuía, los «viñedos de su padre», en virtud de los cuales él ya había nacido* «arrivé». *Oponía asimismo la poca obra, hasta entonces, de su censor, a la que se jactaba de ostentar y, para mejor hundir a Moro, llegaba a tergiversar hasta sus edades respectivas («El delicioso Morito de mi alma se las quiere dar de muy jovencito. No, pues, querido mío, no seas coqueto. Eres de mi generación, estás madurito. Aunque ello no te convenga para tu oficio, resígnate»: bastará recordar que Huidobro nació en 1893, y Moro en 1903, o sea diez años después, lo que no hacía de él, en 1935, un «jovencito», pero tampoco autorizaba que al chileno lo tratara de «cuarentón» para recuperarlo como coetáneo.) En febrero de 1936, retardada por «circunstancias de orden diverso», salió en Lima la hoja* Vicente Huidobro o el obispo embotellado, *con textos, entre otros, de Westphalen y del mismo Moro, y reproducción de versos particularmente cursis del primer Huidobro. La colaboración de Moro, en francés, se titulaba* La patée pour les chiens. *Ha sido traducida como* La bazofia de los perros, *para mi edición de* Los Anteojos de Azufre *(Lima, 1958), por Mario Vargas Llosa, y empieza así: «Una vez más la infamia, el bajo espíritu policial y místico se asoman a través de la literatura miserable del célebre cretino VICENTE HUIDOBRO, DEI GRATIA VATES». Para la pequeña historia, consignaré que la reacción de Huidobro al Catálogo de la Exposición de Lima, con el* Aviso *que lo censuraba, había sido tanto más violenta cuanto que los artistas chilenos que con María Valencia integraban la muestra, y que posiblemente no habían sido todos consultados, eran de los que concurrieran a la primera exposición de «pintura nueva» patrocinada en Santiago por el autor de* Altazor, *no bien regresó de Europa, en diciembre del 33.*

[26] *La segunda vez, en casa precisamente de Huidobro, Larrea conoció a Vallejo, con quien llegaría a tener una intimidad que nunca tuvo con el primero, a pesar de cuanto al principio les unió.*

[27] *Véase, al respecto, las páginas 272-275 de* Darío y Vallejo, poetas consubstanciales, *en* Aula Vallejo *8-9-10, Córdoba, R.A., que recoge las Actas de las* Conferencias Vallejianas Internacionales *de julio de 1967. En la entrevista que, al volver, en 1978, a España por primera y última vez desde la Guerra Civil, Larrea concedió a Santiago Amón para la revista* Poesía *de Madrid, a la pregunta, nacida de los conceptos que venía sosteniendo: «¿También Huidobro era un poeta apocalíptico»?, replicaba: «Eminentemente apocalíptico», puntualizando que «antes de acceder a su amistad», había tenido «ocasión de conocer su poesía» por Cansinos Assens, quien en 1919 ó 20 le prestara* Hallali, Ecuatorial *y* Poemas Articos, *para añadir: «Una vez leídos, Cansinos me preguntó qué recuerdo me traían, y cuando él esperaba que le hablara de Mallarmé, quedó un poco sorprendido ante mi respuesta:* Me recuerdan el Apocalipsis». *No importa que trabajara su memoria, como muy bien pudo hacerlo, retrotrayendo a esos años una de sus preocupaciones posteriores, lo que interesa es que, lejos de renegar con el tiempo de Huidobro, Larrea haya querido salvar, para integrarlos al «sistema», más que ambiguo, pero fundamentalmente personal, que iba desarrollando, y sin preocuparse de lo que hubiera pensado el iniciador de ambos, ciertos valores comunes al «creacionismo» y al «ultraísmo» en el que éste desembocó en España.*

[28] *Del* Prólogo del autor *a* Versión Celeste, *Barral Ed., Barcelona, 1970. En el artículo de* Insula *al que remite la n. 6 de mi* introducción, *ya noté cómo, a pesar de que muchos se pliegan al ritmo del clásico* alejandrino *de la poesía gala, un «francófono» de nacimiento tiene no pocas veces la sensación de que son versos traducidos. Tanto es así que, para quien lee igualmente el francés y el español, las «versiones españolas» de los mismos, en la edición susodicha, llegan a resultar más gratas que los originales. En medio de las tres series «francesas» del volumen:* Ailleurs, Pure Perte *y* Version Céleste, *se intercala una única serie «española»:* Oscuro Dominio, *sobre todo de «poemas en prosa». La juzgamos, con mucho, «la más lograda, lingüísticamente, de cuantas integran» el volumen. Si bien Larrea iba a abandonar bastante rápido el francés como vehículo de poesía, no es menos cierto que, en sus mejores días de poeta, nunca había acertado a apropiárselo totalmente.*

[29] *Hemos visto que Huidobro y Larrea sólo trabaron relaciones en 1921. La etapa «ultraísta» de Larrea corrió en su mayor parte antes de su amistad con Huidobro, de quien sufrió primero la influencia indirectamente, por medio de Diego, y del círculo de Cansinos Assens, donde el Ultraísmo había nacido, a fines de 1918, a raíz de la primera estancia de Huidobro en Madrid. La mención de Larrea por Huidobro a que ahora aludo corresponde al viaje que, en 1925-26, hizo a su patria el autor de* Torre Eiffel. *Entre otras declaraciones igualmente tajantes* (vgt. *sobre el «futurismo»: «No quiero hablar de esa imbecilidad»), afirmó en una entrevista: «Los principales valores poéticos de Europa son en Francia Tristán Tzara y Paul Eluard;*

Arp en Alemania; nadie en Italia y en Inglaterra, y en lengua castellana sólo Juan Larrea y Gerardo Diego».

[30] *Aún cuando agregaba que «en francés se concibieron asimismo la casi totalidad de los publicados por entonces en castellano», Larrea, simultáneamente, admitía que, «no obstante residir en Francia», «dominaba sólo relativamente» la lengua. Con lo cual, a su modo, corroboraba la impresión que dan sus poemas «franceses» de derivar de un original español, mientras que, por lo contrario, sentimos sus poemas «españoles» como auténticamente españoles. «Concepción» y «expresión» no siempre coinciden en el «nacimiento» del poema, y el ejemplo de Larrea enseña cómo, en el caso de un bilingüismo no suficientemente asentado, puede darse un conflicto, luego palmario en la obra.*

[31] *Sobre la génesis de esa edición, son interesantes las notas que bajo el título* Versión terrestre, *Larrea publicó en el segundo número de* Poesía, *Madrid, 1979.*

[32] *Ya, en su Antología, tan discutible desde el título:* I Poeti Surrealisti Spagnoli, *Torino, 1963 (fuera del llamado «grupo de Tenerife», que Bodini ni siquiera menciona, ¿qué poeta de verdad surrealista ha habido en España antes de que, con la Segunda Guerra Mundial, la palabra «surrealismo» caiga en el dominio público y sirva a designar un poco todo?), Bodini calificaba a Larrea de «padre desconocido del surrealismo español», no obstante la carta de 1960 a la que voy a aludir, en que el propio Larrea le especificaba, entre otras cosas, que su posición frente al Surrealismo nunca había sido de «adhesión».*

[33] *Larrea advertía también que conoció personalmente a «todos» los «miembros destacados» del Surrealismo, «a algunos muy de cerca»,* «menos a Breton»: *aserción, esta última, que subrayo, pues basta para confirmar que Larrea nunca fue tentado siquiera de acercarse al «movimiento», dado que, en todas las reuniones del grupo, Breton no sólo estaba presente, sino que —de sobra se lo han censurado— actuaba de* pontífice.

[34] *Me limito a señalar campos, sin establecer ningún juicio de calidad: bastante hojarasca ha producido el Surrealismo, como cualquier escuela, aún en sus años de esplendor; pero no es lo que aquí me interesa, si bien tendré que volver sobre el tema cuando más propiamente me ocupe de la actividad poética de Moro.*

[35] *Es cierto que, por 1923, estando aún en Madrid, donde se desempeñaba como Secretario general del Archivo Histórico Nacional, al volver de su primer viaje a París, Larrea ya había sentido, una primera vez, pruritos de escribir en francés. De ese momento quedan dos testimonios:* Paysage volontaire *y* Longchamps *(ambos recogidos en* apéndice *de la edición española de* Versión Celeste, *el segundo únicamente en la traducción que dio de él Diego en* Verso y Prosa, *Murcia, 1928), que prolongan el período «ultraísta» de Larrea, adscritos aún, sobre todo el primero, a la estética «creacionista» de Huidobro, quien entonces dirigía en París la revista* Creación *donde salió el referido* Paysage. *Con todo, la verdadera poesía «francesa» de Larrea no se inició sino con su salida definitiva de España, en febrero de 1926, cuando comenzó su «experiencia poética total», en ruptura con lo que fuera su* experiencia *poética de* vanguardia. *Notemos de paso que, aunque no gozaba de tantas «facilidades» como Huidobro, hasta que se exiló en México a consecuencia de la Guerra Civil, Larrea nunca conoció problemas económicos, lo que le permitió moverse a su antojo y atender, sin más, los dictados sucesivos de su* inspiración.

[36] *En su entrevista de 1978 con S. Amón* (supra, *n. 2), Larrea explicaba que, habiendo ido a París, en 1926, «para vivir la poesía», pronto se había dado cuenta «de que la hora de París ya había pasado» y de que «también en París abundaban los poetas profesionales» (citaba a Breton y a los, para él, «representantes del surrealismo oficial»): «—Estábamos, pues, en las mismas, y decidí dar el salto. —¿Por qué a la altiplanicie de los Andes del Perú? —Porque me parecía lo más lejano en longitud, en extensión y también en altura (...). Allá me fui (...) para ver si caía el rayo, y ¡cayó!». Para más detalles, amén de las indicaciones dispersas en toda la obra posterior de Larrea, David Barry:* Larrea, Poesía y Transfiguración, *Barcelona, 1976.*

[37] *De* Teleología de la Cultura, *México, 1965.*

[38] *Lo que podía proceder de que el responsable de la Exposición era Aldo Pellegrini, buen conocedor desde antiguo del Surrealismo, pero desde antiguo también aficionado a «contribuir a la confusión general», según reza un título suyo, familiar a cuantos llegamos a tratarlo con alguna intimidad.*

[39] *Reedición que, efectivamente, se dio ese mismo año, en México, en* Del Surrealismo a Machu-Picchu.

[40] *Me extenderé en una nota de mi capítulo siguiente.*

[41] *Separata de la* Revista de la Universidad Nacional *de Córdoba, R.A., donde salió dos años antes de que esa misma Universidad publicara las Actas de las Conferencias Vallejianas con el texto de mi intervención. Singular proceder de Larrea, que difundía así su «respuesta» a un texto que nadie tenía la posibilidad de leer y que él resumía, a su modo, en breves líneas, remitiendo al lector a quien le* interesara *«comprobar» mis «extremos» a una publicación futura, aún indeterminada. De ahí que me sentí libre de difundir, por mi parte, mi texto, sin esperar más, lo que hice a través de la* Revista Iberoamericana, *Pittsburgh, 1970.*

[42] *Ha sido reeditado en volumen:* César Vallejo y el Surrealismo, *Madrid, 1976.*

[43] *X. Abril, hacía poco, había censurado a Larrea por ser un «ex becado de Norteamérica». No veo cómo pueda ayudar a aclarar las respectivas posiciones semejante tipo de* argumento.

[44] *Como en su* César Vallejo o la Teoría Poética, *tan pretencioso como superfluo, lo hiciera el recién citado X. Abril, cuando, empeñado en probar la importancia de la «sífilis» para la «poesía de Vallejo» objetaba*

las interpretaciones «simbólicas» de Larrea como salidas del «pudridero de los mitos caducos y extemporáneos, depósito de temas tan pretéritos *como* el del Apóstol Santiago *o* de la tumba de Prisciliano»: *«La sífilis —agregaba— hace insostenible, al parecer, la interesada y capciosa argumentación, cuya clave radica, incluso, en el título de la conferencia de Larrea* César Vallejo o Hispanoamérica en la Cruz de su razón».

[45] *No venía al caso en aquella ocasión, pues mi tema sólo abarcaba a Vallejo y el Surrealismo, y aun así rebasó el tiempo de que legítimamente disponía. Dicho lo cual, no tengo porque negar que, si bien no he variado esencialmente desde entonces, he ido ahondando en cuestiones «teleológicas», y no menos en la relación que mantienen con la «alta poesía». Algo adelanté en el* Apéndice *que puse a mi* Vallejo y el Surrealismo, *cuando, en 1970, lo publicó la* Revista Iberoamericana, *volviendo a tocar el asunto, más recientemente, en dos artículos consecutivos a la «edición crítica y exegética» de la* Poesía Completa *de Vallejo, «al cuidado de Juan Larrea», que la editorial Barral de Barcelona lanzó en 1978:* Las ediciones de Vallejo en España *(en vez de* Vallejo editado en España, *que yo había dispuesto),* El País, *Madrid, 25-III-1979, y* Situar a Vallejo, Camp de l'Arpa, *Barcelona, enero 1980 (ambos artículos, refundidos en uno, han vuelto a ver la luz en* Hueso Húmero, *n.° 5-6, Lima, abril-septiembre 1980, bajo el título* Vallejo: texto y sentido).

[46] *En el texto de* Vital, *de 1935, en que las emprendía contra Moro, del que sólo conocía el* Catálogo *de la Exposición limeña de ese mismo año, o sea el poema «Las golondrinas de Mulford Lane» y los títulos de sus «pinturas», «dibujos» y «collages», Huidobro, a la vez que registraba en el primero dos supuestos «plagios» de expresiones suyas (perdidas, una, entre las 25 ó 30 páginas «prosa» de* Temblor de Tierra, *y la otra, en uno de sus versos franceses ya remotos), descubría en los segundos «plagios» ya no de él, sino de Max Ernst, para concluir: «Es tan cursi (Moro) que estando en Sudamérica titula sus plagios en francés». No tenía por qué saber que Moro hacía años consideraba el francés como la lengua de su poesía, sin importarle el lugar donde la escribía, ni tampoco que, en muchas de sus producciones plásticas, especialmente «collages» y «dibujos», el título, verdadero poema en miniatura, estaba incorporado, en forma manuscrita, en la obra, de la cual era imposible desligarlo. Lo que, entretanto, lo «revelaba», era esa acusación que le hacía a Moro de «cursilería» por valerse del francés «estando en Sudamérica», con la cual admitía que, para él, el uso de uno u otro idioma respondía, más que a una necesidad interna, a consideraciones exteriores, ligadas a las circunstancias y a la índole del público: en París había escrito en francés porque contaba con que París le iba a dar fama universal, sin dejar, al mismo tiempo, de escribir en español, porque* a falta de pan buenas son tortas, *y si París no cumplía, ahí estaba Madrid, que no sonaba tan lejos pero se mostraría más fácil de* apantallar. *Ahora que había regresado a Santiago, por nada se le hubiera ocurrido recurrir aún a un idioma extraño a la mayoría de sus compatriotas.*

[47] *Parece haber sido G. de Torre —quien, en su* Historia de las Literaturas de Vanguardia, *muy lejos de reconocerle singular validez, presentaría dicha* invención *como una banal ocurrencia, de las tantas que él «esparcía a voleo en (sus) escritos de adolescente», achacándole a Cansinos Assens, cuya tertulia, en un café céntrico de Madrid, frecuentaban «entre hampones de la bohemia y galeotes del periódico» algunos poetas principiantes, el haber recogido el término para título de un «breve manifiesto» que él escribió, pero en el que estampó la firma de sus «jóvenes contertulios», proclamando la defunción del «novecentismo» y el nacimiento de ese nuevo* ismo *abierto, sin mayor precisión, a «todas las tendencias» portadoras de algo «nuevo».*

[48] *Sus repercusiones fueron más largas en América, donde produjeron, por lo menos, dos libros que el paso del tiempo no ha logrado oxidar: los* Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía *y las* Calcomanías *de ese inmenso poeta que llegó a ser Oliverio Girondo.*

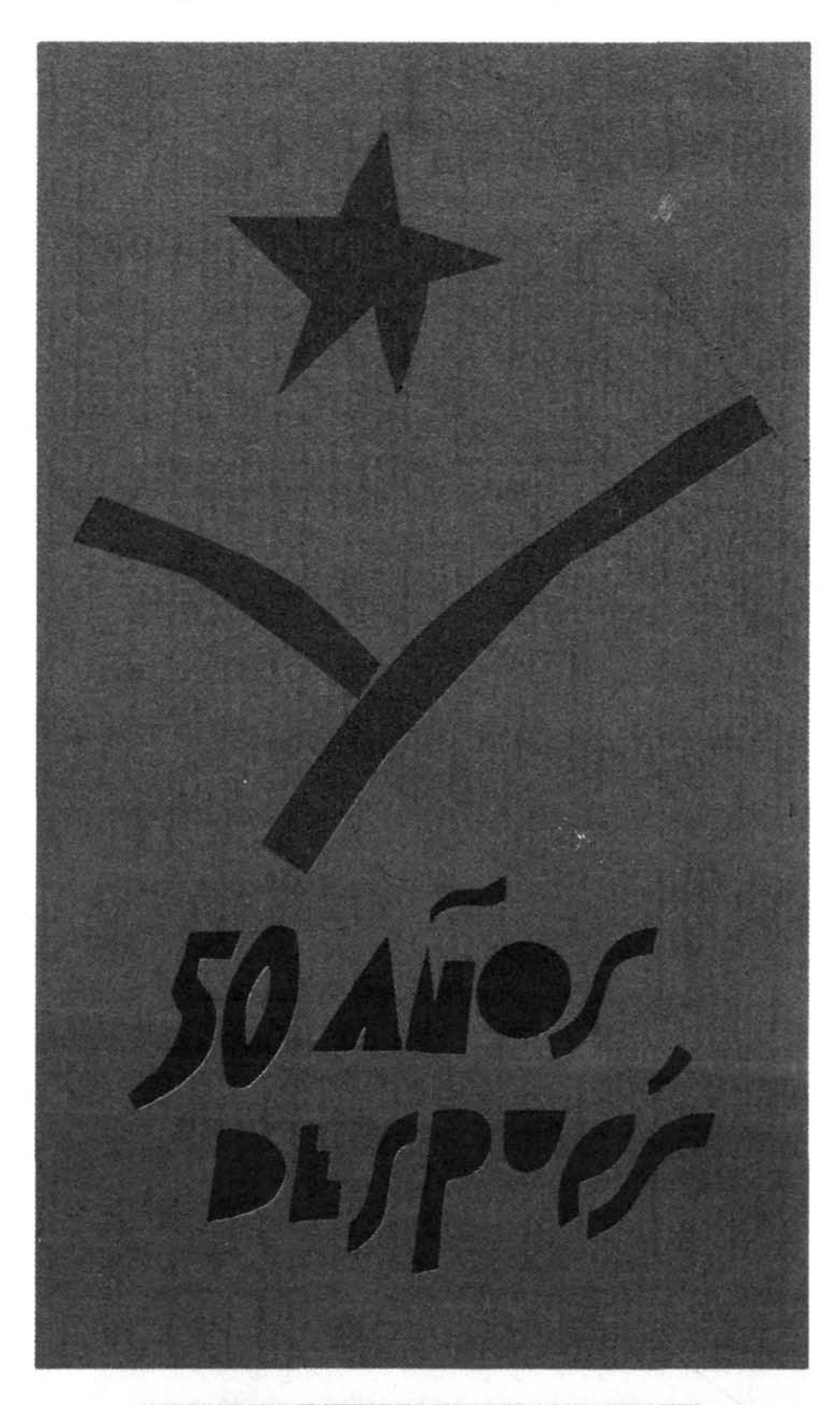
[49] *Desde que abandonó la «poesía» para la «teleología», ya vimos que, si Larrea siguió leyendo a los «poetas», fue en busca de elementos para sus investigaciones histórico-culturales, susceptibles de apoyar lo que denominé su «sistema». Personalmente, conocí a Larrea en 1951, en Lima, cuando el Primer Congreso Internacional de Peruanistas, al que él acudiera en calidad de «invitado de honor», y yo presenté dos ponencias sobre los «comienzos» de Vallejo, resultado de mis primeras investigaciones en el tema. De regreso a New York, donde entonces residía, Larrea me escribió, entre otras cosas, para informarme que me «recomendara» a Alfonso Reyes y Raimundo Lida para una beca del Colegio de México, que efectivamente me dieron, aunque después no pude aprovecharla. No volví a verlo hasta 1965, cuando, trabajando en Buenos Aires, tuve la oportunidad de viajar a Córdoba, donde mientras tanto se instalara, y me recibió. No recuerdo si fue esa vez, o al año siguiente que estuve nuevamente en Córdoba y, nuevamente, lo visité, cuando llegamos a hablar de Moro. Lo había conocido en México, en tiempos de la librería Quetzal y de los* Cuadernos Americanos. *Lo había encontrado «simpático», su poesía también «simpática», pero nada más, sin que los años hubieran alterado su juicio. Una de las cosas que, precisamente, más lo molestaría durante el Acto vallejiano de 1967, fue el que, en mi exposición, aduje a Moro como ejemplo de poeta peruano* otro *que Vallejo, y asimismo* otramente *significativo de la «escatología» de nuestro tiempo. Tan es así que, en el rápido resumen que, al principio de su* César Vallejo frente a André Breton, *hizo de mi* Vallejo y el Surrealismo, *destacó el hecho como algo escandaloso: «De otro lado Coyné mencionaba al pasar con intención muy laudatoria a José María Eguren..., y en especial al surrealista peruano y escritor en francés* (sic) *César Moro, de quien se nos dijo que no apreciaba la poesía de Vallejo, mas sí, y mucho, la de Eguren, y cuya importancia, tendiente a hacerse internacional, parecía destinada a competir no desfavorablemente con su*

compatriota». De las 50 páginas que cubre mi artículo en la Revista Iberoamericana, sólo una y media se refiere a Moro: ¿hasta qué punto le habría chocado a Larrea para que, al sintetizar mi trabajo en tres párrafos, consagrara uno a esa referencia? Lo cierto es que, desde entonces, la autoridad de Moro como poeta se ha ido afirmando. No ceo que tenga interés averiguar si ha llegado a «competir» con la del autor de Trilce, y dejo ese problema de «competencia» o «competición» a los herederos de Larrea, si los hay. Simplemente, hoy no se halla revista abierta a la poesía, en todo el ámbito hispánico, dentro o fuera de la geografía propiamente hispana, en Europa y en América, que no estime honroso conseguir algún inédito del poeta de La Tortuga, y, por los dos últimos viajes que hice a Lima, en 1973 y 1980, sé que tanto la prensa como la juventud están ahí pendientes de más información sobre Moro. Sería ridículo pensar que, mientras tanto, Vallejo ha empezado a significar menos; sólo que no significa todo: a su lado caben quienes figuren una cara distinta de la verdad global de nuestro mundo, tal como nos toca, cada cual por nuestra cuenta, experimentarla y, asimismo, tratar de expresarla.

50 Las tesis «teleológicas» de Larrea siempre me han parecido adolecer de dos defectos mayores: su excesivo españolismo y el que constantemente entreveren el elemento moderno con el elemento tradicional. Pero, sería demasiada materia. No voy a examinarlas, ni siquiera lo que de ellas pasó en los dos largos alegatos que, en 1969 y 1971, Larrea tejió más particularmente contra mí. Tan sólo historiaré, con detalles que hasta ahora reservé, la disputa que nos opuso, en la medida en que ilustra la actitud intelectual de Larrea, la que, de por sí, deja entrever lo que tiene de «sospechoso» el «sistema» que, en parte, le inspiró. Alguna vez tenía que resolverme a hacerlo. Para las Conferencias Vallejianas de 1967, que reunían «especialistas» de «diversas nacionalidades», Larrea se había reservado dos turnos de palabra: el primero de la sesión inaugural, y el segundo y último de la final. Así abriría con alfiler de plata y cerraría con broche de oro el evento. En realidad, cuando de «vallejismo» hablaba, y lanzaba convites a «vallejistas» de acá y acullá, Larrea establecía dos planos: uno, inferior, en que se movían los demás, todos los demás, y en el que ocasionalmente él intervenía para aportar un dato, apoyar o rectificar una interpretación; y otro, muy por encima del primero, que era su dominio exclusivo, donde no toleraba que alguien más pretendiera incurrir, salvo que fuese con ánimo de aplaudirlo. Había quedado claro en el Simposium de 1959, la primera manifestación «internacional» que convocara en torno a la figura de Vallejo. Aquella vez, las «sesiones» fueron consagradas, la primera a la vida del santiaguino, la segunda a su obra poética, la tercera al significado de ambas. Se estaba en la tercera; los exponentes habían sido A. Orrego y, al último, por supuesto, Larrea. En la discusión que siguió, S. Yurkievich intervino para «disentir» de la exégesis que acababa de presentar el dueño de casa «con respecto al significado de la vida y la obra de Vallejo». He aquí lo que Larrea luego le contestó: «Me ha parecido que cuanto ha expuesto el profesor Yurkievich correspondía a la sesión de ayer, dedicada a la obra de Vallejo. Creo, realmente, que, por interesante que fuese cuanto ha dicho, no es sino una prolongación de los temas que dejamos atrás. Hoy estamos ocupándonos del significado de la vida y de la obra de Vallejo, mirándole en una dimensión diferente, razón por la que opino que no debemos retrotraernos a aquella situación». Y, poniendo término al asunto: «Si, de otro lado, le satisface» —a Yurkievich— «quedarse en la epidermis del fenómeno, según he dicho, ello es cuenta suya» (Aula Vallejo, 2-3-4, p. 265). Separaba bien los dos niveles: el de la «obra», en el que cabía el debate estético, abierto al que tuviere bagaje académico, que, sin duda, podía alcanzar «significados», pero éstos, aislados, limitados al texto en sí y a su contorno, la «epidermis del fenómeno» estético; y el del «significado» global de la «obra», en relación al conjunto de la aventura humana, una «dimensión» superior, de los fines providenciales de la Historia, a la que no había modo de acceder si no se entraba primero en las razones de la «teleología» de Larrea. Larrea, por lo tanto, aceptará que, en esa tercera sesión de 1959, antes de él se explicara Orrego, porque reconocía en el discurso del primer prologuista de Trilce como un «antecedente» del suyo; se negó, después, a discutir con nadie sobre los juicios que desenvolvió, limitándose a precisar acerca de uno que otro punto. Era comprensible su ira, cuando en las Conferencias de 1967, ya al tratar de Vallejo y el Surrealismo, me metí en sus dominios, trayendo a colación El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, un estudio antiguo, es cierto, pero que estaba por reeditarse. Ese día, con pretexto de la hora tardía en que terminé de discurrir, supo eludir la controversia. Pero, al día siguiente, no me perdonaría que, después de que le tocara a él disertar sobre Darío y Vallejo, poetas consubstanciales, y la sala prorrumpiera en aplausos que, pensó, habían de concluir el acto, me atreviera a preguntarle algo. «—Como abogado del diablo, ¿no?»: iniciamos un intercambio de razones cuya transcripción ocupa las pp. 299-309 de Aula Vallejo 8-9-10, pero que redundó en diálogo de sordos, ya que Larrea sólo entró en él a regañadientes y buscando la manera de cortarlo. En vez de aceptarla como un pretexto, prefería considerar mi ponencia como un texto cerrado y definitivo, frente al cual no le interesaba prolongar el debate, que había sido mi intención fomentar, sino verse libre para sentarse a borronear cuartillas que la hicieran trizas de punta a cabo. A las dos semanas más o menos de volver a Buenos Aires, tuve la visita de un universitario cordobés que había seguido las Conferencias, que me informó que Larrea ya estaba preparando su «respuesta», en la que decía a quien quería oírlo que nos iba a «hundir a Breton y a mí». Lo había enfurecido aún más el comentario que, al día siguiente de terminar la reunión, en su edición del 21 de julio, La Voz del Interior, el único periódico local que la cubrió extensamente, agregó para lamentar que en ella no se hubiera discutido mi «comunicación», y asimismo aplaudir que mi presencia, de todos modos, dejara abierto «el camino para un inevitable y necesario esclarecimiento alrededor de Vallejo, destruyendo malos entendidos,

volteando mitos y, fundamentalmente, ubicando a Vallejo en su alta y propia situación de poeta, sin demasiadas connotaciones de extraña índole». A pesar, o en razón de su orgullo, con mucho de luciferino, *en un sentido que, aunque lo rechazara, hubiese entendido, el gran solitario que era Larrea simultáneamente se moría por la publicidad. Mientras dedicaba sus ocios —según me avisaron y no tardó en confirmarse— a juntar pruebas contra mí, trataba todavía de valerse de mis buenos oficios. Fue así como, con corto intervalo, me llegaron dos cartas suyas, tan amistosas como antes, en las que me pedía que averiguara por qué en* Primera Plana, *el semanario porteño de más prestigio por aquellas fechas, no había salido nada sobre el evento cordobés, a pesar de que su director, Ramiro de Casasbellas, había sido uno de los participantes. Copio un párrafo particularmente demostrativo: «Lo de* Primera Plana *es para mí y para quienes actuaron de secretarías durante las Conferencias el más tupido de los misterios. No presenta ni el mayor asomo de explicación. Casasbellas es un vallejista, aunque no extraordinariamente inspirado, absolutamente convencido (...) Se esperaba que (...) echase la revista por la ventana, razón por la cual, junto con la carencia de verdaderos estudiosos de Vallejo en la Argentina, se lo invitó. No parece haber en su semanario oposición a Vallejo (...). ¿Oposición a quién, para que ni hayan mencionado siquiera el último volumen de* Aula Vallejo? *¿A mí, a mis tesis revolucionarias en el orden del Espíritu, y frente a las cuales se viene adoptando desde muy largos años la política de apagarlas? No imagino en este caso por parte de quien, a no ser que de pronto y vaya a saber por qué razones sea el propio Casasbellas. Siéntase un poco Sherlock Holmes y averigüe...». A fines de ese mismo año o principios del siguiente, recibí aún de Larrea su libro* Del Surrealismo a Macchupicchu, *que incluía la reedición de* El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, *ensayo del que, evidentemente, no renegaba, aun cuando me vituperaría por haberlo llevado al tapete en Córdoba, siendo «sin actualidad alguna»* (Aula Vallejo, *8-9-10, p. 316). A la vez que seguía fingiendo una «cordialidad» que de existir de veras hubiera consentido entre nosotros el debate «civilizado» que vanamente pretendí, la dedicatoria con que venía el ejemplar que me destinó decía a las claras que consideraba sus páginas, como todas las que escribiera desde 1940 como un hito en la elaboración de su «teleología»: «Muy cordialmente a André Coyné, estas derivaciones del ensayo tan censurable a su juicio, como lo es al mío su censura». Sea como fuere, se interrumpieron entonces nuestras relaciones, hasta que me vi forzado a reaccionar al folleto* César Vallejo frente a André Breton, *separata —como ya indiqué— de la* Revista de la Universidad Nacional *cordobesa, del que me enteré algo tarde, por haberme trasladado en el intervalo a Madrid. Ya que en dicho trabajo «rebatía», una disertación mía a la que nadie podía referirse, cuando a él le correspondía como responsable de las* Conferencias Vallejianas *publicarla en las Actas antes de ponerse a refutarla, le escribí que me sentía desligado de todo compromiso hacia* Aula Vallejo *y que, por lo tanto, iba a ofrecer mis páginas a la* Revista Iberoamericana *de Pittsburgh, que me solicitara una colaboración. No voy a reproducir la filípica, totalmente desatada, con la que, en respuesta, Larrea me gratificó. Para mostrar cuán fácilmente, en el fuego de la polémica, él perdía los estribos y caía en esos «lapsos» y «arbitrariedades» que, no sin razón, a veces, criticaba en algunos de sus contrincantes, aduciré dos ejemplos que me dispensarán de escribir más. La* Advertencia Preliminar *que, en* Aula Vallejo, *8-9-10, p. 313, encabeza su atropellada* Respuesta diferida sobre «César Vallejo y André Breton», *después de tergiversar las circunstancias de nuestra «ruptura», insiste en que dicha* Respuesta *«contesta no sólo a los conceptos vertidos» por mí «en la sala de Conferencias, sino también y con mayor motivo a los expuestos en (mi) segunda y retocada versión» —la que entretanto había salido en la* Revista Iberoamericana—, *«puesto que en ésta (me) refería a algún trabajo (suyo) que —con el propósito de remediar siquiera un tanto (mi) desconocimiento acerca de (su) forma de pensar— (me obsequiara) con posterioridad a nuestras reuniones». El «trabajo suyo» a que Larrea aludía no podía ser sino su* Teleología de la Cultura, *publicada en México en 1965, que, de hecho, constituye, para quien todo ignorara de él, la mejor introducción a su «pensamiento». Lo cierto es que Larrea me había regalado ese librito, pero no —como afirma su* Advertencia— *«con posterioridad a nuestras reuniones», en que, en ningún momento, llegamos a hablar a solas, sino el año anterior, cuando mi segundo viaje a Córdoba que menciono en la n. 4 de este capítulo, que conversamos una tarde entera en su casa de Jardín Espinosa y fue cuando me anunció su proyecto de organizar las que serían las Conferencias de 1967, dedicándome simultáneamente sus «vaticinios culturales», en calidad de «vallejista y amigo». De haber entonces —en 1966— «desconocido» totalmente su «forma de pensar» —lo que distaba mucho de ser cierto— hubiese tenido tiempo de remediar mi falla antes, y no después, del evento cordobés. El simple hecho de que para tal evento haya escogido tratar un tema a través del cual —según el propio Larrea— me proponía «desacreditarlo autoritariamente y reprobar algunas de las ideas favorables al destino de América» desarrolladas en uno de sus «ensayos», bastaría para demostrar que no «desconocía» sus tesis al llegar a Córdoba, cuando el principal «objeto» de mi discurso habría sido impugnarlas. Por lo demás, las diferencias que presentan las dos «versiones» de mi ponencia, tal como la pronuncié, apremiado por el tiempo, y tal como luego la redacté —cualquiera puede comprobarlo comparando* Aula Vallejo *y la* Revista Iberoamericana— *no pasan de las normales entre una improvisación oral a base de algunas notas y su consecuente elaboración escrita. Sin contar que los «ensayos» de Larrea —cosa más bien de elogiar— nunca fueron independientes uno de otro, y es el mismo «pensamiento» el que corre en* El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo *y en la* Teleología de la Cultura, *concebida, ésta, como una recapitulación, «una relación sucinta de la cuestión». Mi segundo ejemplo, creo que resulta aún más explícito. A su* Respuesta Diferida, *Larrea añadió, cuando la publicó en* Aula Vallejo, *un* Post Scriptum *motivado por la pu-*

blicación de mi libro César Vallejo, *Nueva Visión, Buenos Aires, 1968. En la discusión prontamente abortada que, de todos modos, se originara el último día en Córdoba, amén de no escucharme cuando le reiteré que no era ni nunca había sido propiamente surrealista, el primer argumento que el «teleólogo» me había opuesto era que era «demasiado europeo» para entrar en su «teleología»; a lo que no había tenido más remedio que replicarle que, en realidad, él me parecía «más europeo que yo», con que confieso que muy poco adelantábamos. Ahora bien, en el citado* Post Scriptum, *del 24 de noviembre de 1968, pasado un año y tanto desde las Conferencias, Larrea reincide en su acusación, prueba que la tomaba en serio, y, esa vez, se le va por completo la chaveta. La «causa determinante» de mi «comportamiento» hacia él y sus «convicciones teleológicas», la encuentra en mi condición de «francés de Europa», convencido de «la supremacía de la cultura francesa sobre la aún en ciernes» de los «jóvenes» países americanos. Es lo que me habría llevado a «difundir con motivo y contra Vallejo las maravillas del Surrealismo de Breton y hasta las afrancesadas de César Moro» (no cabía duda de que le había dolido la cita de Moro). «En suma, «con Georgette y compañía», habría yo seguido «pensando Vallejo* a la francesa *y no con la lengua de esa Madre España (...) en cuyas manos el poeta encomendó su espíritu», todo lo cual nada más que para hacer «méritos», en medio de «la crisis actual de Occidente», en mi carrera de «celoso funcionario francés.»* Quod erat demostrandum! *Frente a esas «estimaciones» del director de* Aula Vallejo, *me limitaré a observar que si, de veras, me preocupara «la supremacía de la cultura francesa» tendría que asumir la «totalidad de su herencia», sin ponerme a escoger entre sus más prominentes exponentes. Pues bien, ya en el comienzo del debate de Córdoba, y más aún en el* A modo de apéndice, *que pospuse a mi* Vallejo y el Surrealismo *al entregarle a la* Revista Iberoamericana, *tuve oportunidad, entre otras cosas, de oponer, ya que de poesía se trataba, las «profecías» optimistas de un Hugo, que precisamente tanta influencia tuvieron en la América «romántica» y todavía en la «modernista», a las «profecías» pesimistas de un Baudelaire, rechazando de lleno las primeras para adherirme, al contrario, a las segundas. Por otra parte, si mi intención en Córdoba había sido —conforme pretendía Larrea— hacer «la apología de Breton y su humanismo surrealista» en detrimento de Vallejo, no veo cómo dicha «apología» me habría podido servir para «defensa e ilustración» de la «cultura francesa», ni tampoco europea en general, cuando los surrealistas, si bien actuaron primero que todo en París, de entrada denunciaron la «civilización occidental» de los últimos siglos, con sus bases «racionalistas», reclamándose más bien del Oriente (sin que venga al caso discurrir ahora lo que había de «dudoso» en su reclamo). Sobrarían las citas. Valgan las siguientes, todas de 1925, al año del* Primer Manifiesto: *«Europa se cristaliza, se momifica lentamente bajo la envoltura de sus fronteras, sus fábricas, sus tribunales, sus universidades»; «Con todas nuestras fuerzas, deseamos que las revoluciones, las guerras y las insurrecciones coloniales vengan a aniquilar (la) civilización occidental (...) y clamamos por semejante destrucción como por el estado de cosas que nos parece menos inaceptable para el espíritu»; «Somos seguramente unos Bárbaros, ya que cierta forma de civilización nos repugna. Donde reina la civilización occidental, todos los lazos humanos han dejado de existir, con excepción de aquellos que tenían como razón de ser el interés, el* duro pago al contado»; *«La época moderna ya terminó su tiempo, lo estereotipado de los gestos, los actos, las mentiras de Europa ya remató el ciclo del asco», y asimismo: «Sacerdotes, médicos, profesores, jueces, abogados, policías, académicos de toda clase, vosotros que firmáis ese papel imbécil:* Los intelectuales juntos con la Patria, *os denunciaremos y confundiremos en cualquier circunstancia». Sería, ahora, absurdo considerar siquiera la acusación de* funcionarismo *que sólo se le podía ocurrir a alguien ya totalmente fuera de sus cabales. A la sazón de las Conferencias, yo enseñaba en la Universidad de Buenos Aires y en los dos Institutos Superiores argentinos del Profesorado; era, por lo tanto, docente, al igual que los demás participantes, con excepción de Casasbellas, el director de* Primera Plana. *Pero se ve que a Larrea, una vez que dio con él, le gustó el argumento, pues, si en la «lista alfabética de invitados» que, en julio de 1967, circuló en el Acto de Córdoba, figuraba como «Licenciado André Coyné, poeta y crítico francés, autor de importante monografía sobre Vallejo y numerosos artículos acerca del mismo» (no sé por qué «Licenciado», como si me recibiera en México, mas, en fin, «vallejista»), cuando, en 1976, volvió a salir en volumen en Madrid la* Respuesta Diferida, *con unos* Antecedentes *que incluían nueva nómina de quienes intervinieron en el ciclo vallejiano, a los demás se los designaba por la Universidad en la que cada uno se desempeñaba, San Marcos de Lima, New York, La Plata, Montevideo, Santiago o Liverpool, y únicamente a mí como «del Servicio Cultural de la República Francesa». Queda el reproche de hallarme confabulado intelectualmente «con Georgette y compañía» (la fórmula, en sí, era un hallazgo) por nuestra común calidad de franceses. Durante años, he podido ser amigo de G. Vallejo (como lo fui, de otro modo, con Larrea) y hasta colaborar con ella, en 1957, para un número de la revista* Les Lettres Modernes *parcialmente dedicado a Vallejo. Nunca concordé en lo mínimo con su* visión *de la obra de su marido, y nuestro desacuerdo al respecto, en 1967, ya se había hecho suficientemente público para que no tenga por qué extenderme. Lo interesante es que Larrea estaba perfectamente enterado, ya que, en carta del 9-XI-67 —una de las que me mandó después del encuentro cordobés, porque le preocupaba el silencio de* Primera Plana— *me escribía: «Supongo (...) que esta vez le ha tocado a usted ser el punching de Georgette. Enhorabuena. A todos acaba por llegarnos nuestra hora».*



1937 1987

CONGRÉS INTERNACIONAL
D'INTEL·LECTUALS I ARTISTES

VALÈNCIA 15-20 JUNY
Palau de la Música i Congressos

Valencia, 1987

Hace cincuenta años, el 4 de julio de 1937, en esta ciudad de Valencia —para la que parece haber sido escrita la línea de Apollinaire: *bello fruto de la luz* —inició sus trabajos el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. La guerra civil que desgarraba a los campos y las ciudades de España se había convertido en guerra mundial de las conciencias. En el Congreso que hoy recordamos participaron escritores venidos de los cuatro puntos cardinales. Muchos eran notables y algunos verdaderamente grandes; dos fueron mis maestros en el arte de la poesía, otros fueron mis amigos y todos, en esos días encendidos, mis camaradas. Compartí con ellos esperanzas y convicciones, engaños y quimeras. Estábamos unidos por el sentimiento de la justicia ultrajada y la adhesión a los oprimidos. Fraternidad de la indignación pero también fraternidad de los enamorados de la violencia. La mayoría ha muerto. Al evocarlos, trazo el gesto que aparece en las estatuas de Harpócrates, en el que los antiguos veían el signo del silencio. Callar ante sus hombres no es olvido sino recogimiento: momento de concentración interior durante el cual, sin palabras, conversamos con los desaparecidos y comulgamos con su memoria.

Casi todos los sobrevivientes, dispersos en el mundo, a veces separados por ideas diferentes, hemos acudido al llamado que nos ha hecho el grupo de escritores españoles que ha organizado este Congreso. No se nos ha invitado a una celebración; este acto perdería su sentido más vivo y hondo si no logramos que sea también un acto de reflexión y un examen de conciencia. La fecha que nos convoca es, simultáneamente, luminosa y sombría. Esos días del verano de 1937 dibujan en nuestras memorias una sucesión de figuras intensas, apasionadas y contradictorias, afirmaciones que se convierten en negaciones, heroísmo y crueldad, lucidez y obcecación, lealtad y perfidia, ansia de libertad y culto a un déspota, independencia de espíritu y clericalismo —todo resuelto en una interrogación. Sería presuntuoso pensar que podemos responder a esa pregunta. Es la misma que se hacen los hombres desde el comienzo de la historia, sin que nunca nadie haya podido contestarla del todo. Sin embargo, tenemos el deber de formularla con claridad y tratar de contestarla con valentía. No buscamos una respuesta total, definitiva: buscamos luces, vislumbramos indicios, sugerencias. Queremos comprender y para comprender se requieren intrepidez y claridad de espíritu. Además y esencialmente: piedad e ironía. Son las formas gemelas y supremas de la comprensión. La sonrisa no aprueba ni condena: simpatiza, participa; la piedad no es lástima ni conmiseración: es fraternidad.

La pregunta a que nos enfrentamos puede formularse de varias maneras. Una de ellas es la siguiente: ¿conmemoramos una victoria o una derrota? En otros términos: ¿quién ganó realmente la guerra? No es fácil que la respuesta que demos, cualquiera que sea, conquiste el asentimiento general. Sin embargo, algo podemos y debemos decir. En

primer lugar: no ganaron la guerra los agentes activos externos, es decir, Hitler, Mussolini, Stalin. Tampoco los pasivos: las democracias de Occidente que abandonaron a la República española y así precipitaron la Segunda Guerra y su propia pérdida. ¿Ganaron la guerra Franco y sus partidarios? Aunque triunfaron en los campos de batalla, conquistaron el poder y rigieron a España durante muchos años, su victoria se ha transformado en derrota. La España de hoy no se reconoce en la que intentaron edificar Franco y sus partidarios; incluso puede decirse que es su negación. El Frente Popular, por su parte, no sólo perdió la guerra sino que muchas de sus ideas, concepciones y proyectos tienen hoy poca vigencia histórica. Entonces, ¿nadie ganó? la respuesta es sorprendente: los verdaderos vencedores fueron otros. En 1937 dos instituciones parecían heridas de muerte, aniquiladas primero por la violencia ideológica de unos y otros, después por la fuerza bruta; las dos resucitaron y son hoy el fundamento de la vida política y social de los pueblos de España. Me refiero a la Democracia y a la Monarquía constitucional.

¿Quiénes entre nosotros, los escritores que nos reunimos en Valencia hace medio siglo, habrían podido adivinar cuál sería el régimen constitucional de España en 1987 y cuál sería su Gobierno? No debe extrañarnos esta ceguera: el porvenir es impenetrable para los hombres. Pero en todas las épocas hay unos cuantos clarividentes. Después de la Segunda Guerra Mundial viví en París por una larga temporada. En 1946 conocí al líder socialista español Indalecio Prieto. Aunque lo había oído varias veces en España y en México sólo hasta entonces tuve ocasión de hablar con él, a solas, en dos ocasiones. Prieto estaba en París, como muchos otros dirigentes desterrados, en espera de un cambio en la política internacional de las potencias democráticas que favoreciese a su causa. Yo trabajaba en la Embajada de México. Se me ocurrió que esa extraordinaria concentración de personalidades, pertenecientes a los distintos partidos políticos enemigos de Franco, era propicia para tener una idea más clara de los proyectos de la oposición y de las distintas fuerzas que, en su interior, buscaban la supremacía. Conversé con varios dirigentes pero en sus palabras —cautas o apasionadas, inteligentes o retóricas— no encontré nada nuevo: sus ideas y posiciones eran las que todos conocíamos. No así Prieto. Durante dos horas —era prolijo y le gustaba remachar sus ideas —me expuso sus puntos de vista: el único régimen viable y civilizado para España era una Monarquía constitucional con un Primer Ministro Socialista. Las otras soluciones desembocaban, unas, en el caos civil y, otras, en la prolongación de la dictadura reaccionaria. Su solución, en cambio, no sólo aseguraba el tránsito hacia un régimen democrático estable sino que abría las puertas a la reconciliación nacional.

En aquellos años la «democracia formal», como se decía entonces me parecía una trampa; en cuanto a la monarquía: era una reliquia o una excentricidad británica. Las palabras de Prieto me abrieron los ojos y vislumbré realidades que me habían ocultado las anteojeras ideológicas. Hice un resumen de mi conversación con el líder socialista, agregué una imprudente sugerencia personal: tal vez el Gobierno de México debería orientar su política española en la dirección apuntada por Prieto y presenté mi escrito a uno de mis superiores. Era un hombre inteligente aunque demasiado seguro de sus opiniones. Leyó mis páginas entre asombrado y divertido. Tras un momento de silencio me las devolvió murmurando: curioso pero superfluo ejercicio literario.

La historia es un teatro fantástico: las derrotas se vuelven victorias, las victorias derrotas, los fantasmas ganan batallas, los decretos del filósofo coronado son más despóticos y crueles que los caprichos del príncipe disoluto. En el caso de la guerra civil española, la victoria de nuestros enemigos se volvió ceniza pero muchas de nuestras ideas y proyectos se convirtieron en humo. Nuestra visión de la historia universal, quiero decir: la idea de una Revolución de los oprimidos destinada a instaurar un régimen mundial de concordia entre los pueblos y de libertad e igualdad entre los hombres, fue quebrantada gravemente. La idea revolucionaria ha sufrido golpes mortales; los más duros y devastadores no han sido los de sus adversarios sino los de los revolucionarios mismos: allí donde han conquistado el poder han amordazado a los pueblos. No me extenderé sobre este tema: se ha convertido en un tópico de predicadores, evangelistas y nigromantes. En cambio, sí deseo subrayar que el predicamento del Congreso de 1937 no es esencialmente distinto al nuestro. Sobre esto vale la pena detenerse un momento.

Hoy como ayer las circunstancias son cambiantes, las ideas relativas, impura la realidad. Pero no podemos cerrar los ojos ante lo que ocurre: la amenaza de la llamarada atómica, las devastaciones del ámbito natural, el galope suicida de la demografía, las convulsiones de los pueblos empobrecidos de la periferia del mundo industrial, la guerra trashumante en los cinco continentes, las resurrecciones aquí y allá del despotismo, la proliferación de la violencia de los de arriba y los de abajo... Además, los estragos en las almas, la sequía de las fuentes de la solidaridad, la degradación del erotismo, la esterilidad de la imaginación. Nuestras conciencias son también el teatro de los conflictos y desastres de este fin de siglo. La realidad que vemos no está afuera sino adentro: estamos en ella y ella está en nosotros. Somos ella. Por esto no es posible desoír su llamado y por esto la historia no es sólo el dominio de la contingencia y el accidente: es el lugar de la prueba. Es la piedra de toque.

La historia no es otra cosa que nuestro diario vivir con, frente y entre nuestros semejantes. Vivir con nosotros mismos es convivir con los otros. Los poderes despóticos mutilan nuestro ser cada vez que suprimen nuestra dimension política. No somos plenamente sino en los otros y con los otros: en la historia. Al mismo tiempo, vivir nada más en y para la historia no es vivir realmente. Aparte de nuestra vida íntima —que es intransferible y, me atrevo a decir, sagrada— para que la historia se cumpla debe desplegarse en un dominio más allá de ella misma. La historia es sed de totalidad, hambre de más allá. Llamad como queráis a ese más allá: la historia acepta todos los nombres pero no retiene ninguno. Ésta es su paradoja mayor: sus absolutos son cambiantes, sus eternidades duran un parpadeo. No importa: sin ese más allá, el instante no es instante ni la historia es historia. Desde el principio vivimos en dos órdenes paralelos y separados por un precipicio: el aquí y el allá, la contingencia y la necesidad. O como decían los escolásticos: el accidente y la substancia.

En el pasado los dos órdenes están en perpetua comunicación. Las decisiones que pedía el ahora relativo se inspiraban en los principios y los preceptos de un más allá invulnerable a la erosión de la historia. El río del tiempo reflejaba la escritura del cielo. Una escritura de signos eternos, legibles para todos a pesar de la turbulencia de la corriente. La Edad Moderna sometió los signos a una operación radical. Los signos se desangraron y el sentido se dispersó: dejó de ser uno y se volvió plural. Ambigüedad, ambivalencia,

multiplicidad de sentidos, todos válidos y contradictorios, todos temporales. El hombre descubrió que la eternidad era la máscara de la nada. Pero el descrédito del más allá no anuló su necesidad. El hueco fue ocupado por otros sucedáneos y cada nuevo sistema se convirtió, transitoriamente, en un principio suficiente, un fundamento. Las doctrinas más simbólicas —incluso aquellas que explícitamente declararon ser no una filosofía sino un método— inspiraron y justificaron toda suerte de actos y decisiones temporales como si fuesen verdades intemporales.

Los dos órdenes subsisten, aunque uno de ellos, el principio rector, periódicamente sea destronado por un principio rival. Los puentes entre los dos órdenes se han vuelto apenas transitables; no sólo son demasiado frágiles sino que con frecuencia se derrumban. Ante la situación contemporánea podríamos exclamar como Baudelaire en *Rêve Parisien:* «¡terrible novedad!». Él lo dijo ante un paisaje geométrico en el que se habían desvanecido todas las formas vivas, incluso las del «vegetal irregular», mientras que para nosotros la novedad es terrible porque el paisaje histórico, el teatro de nuestros actos y pensamientos, se desmorona continuamente: no tiene fondo, no tiene fundamento. Estamos condenados a saltar de un orden a otro y ese salto es siempre mortal. Estamos condenados a equivocarnos. Quisimos ser los hermanos de las víctimas y nos descubrimos cómplices de los verdugos, nuestras victorias se volvieron derrotas y nuestra gran derrota quizá es la semilla de una victoria que no verán nuestros ojos. Nuestra condenación es la marca de la modernidad. Y más: es el estigma del intelectual moderno. Estigma en el doble sentido de la palabra: marca de santidad y marca de infamia.

Mientras reflexionaba sobre este enigma, que habría apasionado a Calderón y a Tirso de Molina pues no es otro que el misterio de la libertad, recordé las páginas indignadas que dedica Schopenhauer a Dante y al canto XXXIII del *Infierno.* Es el canto que describe el Cócito, el círculo noveno, donde penan los traidores. Es la parte más profunda del Averno, la región del hielo. Los traidores a la hospitalidad sufren un tormento atroz: el frío cristaliza sus lágrimas y así su pena misma les impide dar rienda suelta a su sufrimiento. Llorar es un alivio y no poder llorar es una pena doble. Uno de los condenados le pide a Dante que limpie sus ojos; el poeta consiente, a cambio de reconocer su nombre y su historia. Una vez terminado su relato, el desdichado le dice: «y ahora tiéndeme la mano y abre mis ojos». Pero Dante se niega: la moral —o como él dice: la *cortesía*— le exige ser villano con el pecador. Schopenhauer no se contiene: «Dante no cumple con la palabra que ha dado porque le parece inadmisible aliviar, así sea levemente, una pena impuesta por Dios... Ignoro si esas acciones son frecuentes en el cielo y si allá son consideradas meritorias: aquí en la tierra a cualquiera que se porte así lo llamamos un truhán». Y agrega: «Esto demuestra qué difícil es fundar una ética en la voluntad de Dios: el bien se vuelve mal y el mal se vuelve bien en un cerrar de ojos». No se equivocaba Schopenhauer pero una ética fundada en otros principios, por ejemplo: en los suyos, está expuesta a las mismas dificultades. La incongruencia nos acompaña como el gusano al fruto enfermo.

Una y otra vez los filósofos han intentado descubrir un principio inmune al cambio. Creo que ninguno lo ha logrado. De otro modo lo sabríamos: sería incomprensible que un descubrimiento de esta magnitud no hubiese sido compartido por el resto de los hombres. Si las construcciones de la Metafísica han probado ser no más sino menos sóli-

das que las revelaciones religiosas, ¿qué nos queda? Tal vez ese principio que es el origen de la Edad Moderna: la duda, la crítica, el examen. No sé si los filósofos encuentran pertinente mi respuesta pero sospecho que, por lo menos, Montaigne no la desaprobaría enteramente. No pretendo convertir a la crítica en un principio inmutable y autosuficiente; al contrario, el primer objeto de la crítica debe ser la crítica misma. Añado, además, que el ejercicio de la crítica nos incluye a nosotros mismos. Aunque la crítica no es un principio autosuficiente como pretendían serlo los de la Metafísica tradicional, su práctica tiene dos ventajas. La primera: restablece la circulación entre los dos órdenes pues examina cada uno de nuestros actos y los limpia de su fatal propensión a convertirse en absolutos o en deducciones de un principio absoluto. Una propensión casi siempre inadvertida por nosotros y que es la fuente principal de la iniquidad. La segunda: la crítica crea una distancia entre nosotros y nuestros actos; quiero decir: nos hace *vernos* y así nos convierte en otros —en *los otros.* Insertar a los otros en nuestra perspectiva es trastornar radicalmente la relación tradicional: lo que cuenta ya no es la voluntad de Dios, sea justa o injusta, sino la súplica del condenado que nos pide abrir sus ojos. Dejamos de ser los servidores de un principio absoluto sin convertirnos en los cómplices de un cínico relativismo.

El Congreso de 1937 fue un acto de solidaridad con unos hombres empeñados en una lucha mortal contra un enemigo mejor armado y sostenido por poderes injustos y malignos. Unos hombres abandonados por aquellos que deberían haber sido sus aliados y defensores: las democracias de Occidente. El Congreso estaba movido por una ola inmensa de generosidad y de auténtica fraternidad; entre los escritores participantes muchos eran combatientes, algunos habían sido heridos y otros morirían con las armas en la mano. Todo esto —el amor, la lealtad, el valor, el sacrificio— es inolvidable y en esto reside la grandeza moral del Congreso. ¿Y su flaqueza? En la perversión del espíritu revolucionario. Olvidamos que la Revolución había nacido del pensamiento crítico; no vimos o no quisimos ver que ese pensamiento se había degradado en dogma y que, por una transposición moral y política que fue también una regresión histórica, al amparo de las ideas revolucionarias se amordazaba a los opositores, se asesinaba a los revolucionarios y a los disidentes, se restauraba el culto supersticioso a la letra de la doctrina y se lisonjeaba de manera extravagante a un autócrata. Olvidamos a nuestros maestros, ignoramos a nuestros predecesores. Otras generaciones y otros hombres habían sostenido que el derecho a la crítica es el fundamento del espíritu revolucionario. En 1865, para defenderse de los ataques que había desatado su historia de la Revolución francesa, Edgard Quinet escribía estas palabras que pueden aplicarse a nuestra actitud en 1937: «Se ha hecho la crítica del entendimiento y de la razón, ¿diréis que la hicieron los enemigos de la razón humana? Del mismo modo, si yo hago la crítica de la Revolución, señalando sus errores y sus limitaciones, ¿me acusaréis de ser un enemigo de la Revolución? Si el espíritu crítico hoy examina sin tapujos los dogmas religiosos y los Evangelios, ¿no es sorprendente que se pretenda suprimir el examen de los dogmas revolucionarios y el del gran libro del terrorismo? En nombre de la Revolución se quiere extirpar el espíritu crítico. Tened cuidado: así acabaréis también con la Revolución».

Unos días antes de la apertura del Congreso apareció en París un pequeño libro de André Gide: *Retoques a mi regreso de la URSS.* Era una reiteración y una justificación

de un libro anterior, en el que expresaba su sobresalto ante lo que había visto y oído en Rusia. Las críticas de Gide eran moderadas; más que críticas eran reconvenciones de un amigo. Pero Gide fue maltratado y vilipendiado en el Congreso; incluso se le llamó «enemigo del pueblo español». Aunque muchos estábamos convencidos de la injusticia de aquellos ataques y admirábamos a Gide, callamos. Justificamos nuestro silencio con los mismos especiosos argumentos que denunciaba Quinet en 1865. Así contribuimos a la petrificación de la Revolución. El caso de Gide no fue el único. Hubo otros ejemplos de independencia moral. En la memoria de todos ustedes están, sin duda, los nombres de George Orwell y de Simone Weil, que se atrevieron a denunciar, sin mengua de su lealtad, los horrores y los crímenes cometidos en la zona republicana. En el otro lado también fue admirable la reacción del católico Georges Bernanos, autor de un libro estremecedor: *Los grandes cementerios bajo la luna* y, más tarde, la del poeta falangista Dionisio Ridruejo.

En el Congreso apenas si se discutieron los temas propiamente literarios. Era natural: la guerra estaba en todas partes. Pero hubo opiniones que nos enfrentaban a los partidarios del «realismo socialista». Hace unos días, al hojear el número que *Hora de España* dedicó al Congreso, volví a leer la Ponencia que presentó Arturo Serrano Plaja, su autor principal, en nombre de un grupo de jóvenes escritores españoles. Ese texto fue para nosotros el punto de partida de una larga campaña en defensa de la libre imaginación. Lo recuerdo ahora porque la libertad de la libre expresión está en peligro siempre. La amenazan no sólo los Gobiernos totalitarios y las dictaduras militares, sino también, en las democracias capitalistas, las fuerzas impersonales de la publicidad y el mercado. Someter las artes y la literatura a las leyes que rigen la circulación de mercancías es una forma de censura no menos nociva y bárbara que la censura ideológica. La tradición de nuestra literatura ha sido, desde el siglo XVIII, la tradición de la crítica, la disidencia y la ruptura; no necesito enumerar las sucesivas rebeliones artísticas, filosóficas y morales de los poetas y los escritores, del romanticismo a nuestro días. El arte que ha sufrido más por el mercantilismo actual ha sido la poesía, obligada a refugiarse en las catacumbas de la sociedad de consumo. Pero las otras formas literarias también han sido dañadas, especialmente la novela, objeto de una degradante especulación publicitaria. Ante esta situación es saludable recordar que nuestra literatura comenzó con un *No* a los poderes sociales. La negación y la crítica fundaron a la Edad Moderna.

Mis impresiones más profundas y duraderas de aquel verano de 1937 no nacieron del trato con los escritores ni de las discusiones con mis compañeros acerca de los temas literarios y políticos que nos desvelaban. Me conmovió el encuentro con España y con su pueblo: ver *con mis* ojos y tocar con mis manos los paisajes, los monumentos y las piedras que yo, desde la niñez, conocía por mis lecturas y por los relatos de mis abuelos; trabar amistad con los poetas españoles, sobre todo con aquellos que estaban cerca de la revista *Hora de España* —una amistad que no ha envejecido, aunque más de un vez haya sido rota por la muerte; en fin y ante todo, el trato con los soldados, los campesinos, los obreros, los maestros de escuela, los periodistas, los muchachos y las muchachas, los viejos y las viejas. Con ellos y por ellos aprendí que la palabra fraternidad no es menos preciosa que la palabra libertad: es el pan de los hombres, el pan compartido. Esto que digo no es una figura literaria. Una noche tuve que refugiarme con unos ami-

gos en una aldea vecina a Valencia mientras la aviación enemiga, detenida por las baterías antiaéreas, descargaba sus bombas en la carretera. El campesino que nos dio albergue, al enterarse de que yo venía de México, un país que ayudaba a los republicanos, salió a su huerta a pesar del bombardeo, cortó un melón y, con un pedazo de pan y un jarro de vino, lo compartió con nosotros.

Podría relatar otros episodios pero prefiero, para terminar, evocar un incidente que me marcó hondamente. En una ocasión visité con un pequeño grupo —Stephen Spender, aquí presente, lo recordará pues era uno de nosotros— la Ciudad Universitaria de Madrid, que era parte del frente de guerra. Guiados por un ofical recorrimos aquellos edificios y salones que había sido aulas y bibliotecas, transformados en trincheras y puestos militares. A llegar a un amplio recinto, cubierto de sacos de arena, el oficial nos pidió, con un gesto, que guardásemos silencio. Oímos del otro lado del muro, claras y distintas, voces y risas. Pregunté en voz baja: ¿quiénes son? Son los *otros,* me dijo el oficial. Sus palabras me causaron estupor y después, una pena inmensa. Había descubierto de pronto —y para siempre— que los enemigos también tienen voz humana.

Octavio Paz

Octubre canto España

A Félix Grande

Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestas;
está nuestra maestra con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura,
vértigo y división y suma, niños...

César Vallejo *(España, aparta de mí este cáliz)*

1.

«El abuelo español de barba blanca
me señala una serie de retratos ilustres:»
Este es don Gil —el extremeño— hijo de Gil
pastor de cabras. Cruzó la mar
cuando Cipango, Catay y la legendaria Antilia
disipaban su mito y daban paso
entre burlas y maldiciones de marinos,
a la inmensa tierra ignota
donde todo era distinto
y todo era posible.
—Hi de puta aquel que llamó Castilla del Oro
a esta tierra de pantanos / y loco
el Genovés, borracho de estrellas,
que pintó pajaritos
y aires sabrosos donde yo cogí lepra de montaña.

Creyó encontrar en Indias como feudo un reino.
Murió en un catre de varas en Tustega
rodeado por sus diez indios encomendados
y por Josefa Potoy su india,
soñando en su retorno a España
con oro y perlas, pregonado por la fama
en una corte que sólo conoció en versos de troveros.

Tú llorabas, silente, barro amante,
apenas dueña de palabras de alcoba
—las necesarias—
para un amor que discierne:

«Ñugo»: mi hombre. «Ñojí»: tu mujer.
«Naneya»: los niños. Y el Regidor anotando:
«Sancho, su hijo; Santiago, su hijo;
Josefa, su hija. Y don Gil su primogénito
que ahora ciñe espada.»

Abrieron luego el viejo baúl de cedro
mientras la pluma escribe:
«Una toca de camino, casera, con cabos de grana
«Una capa negra, viexa (la que él pensaba
llevar, con su jubón de raso, para entrar a palacio)
«Una escuba limonada guarnecida de pardillo
«Unas calzas negras viexas
«Dos sayos de damasco rotos
«Una rodela
«Una espada mellada (la que él pensaba
mostrar en testimonio de sus hazañas)
y «el viexo sombrero de pluma» que ahora
sonriendo entre lágrimas se cala
don Gil, su primogénito.

2.

Este don Gil segundo no amó el mar de ruidos numerosos
ni fundó solar sobre nostalgias
sino que plantó sus pies como raíces en tierra de pan llevar
e dexía que un pie suyo era extremeño zapaterrones
e el otro indio, sembrador de milpas.
Y fue territorial como un árbol
y fundó civilización con bueyes
—los primeros bueyes: el Bermejo y el Moro
que abrieron los primeros surcos en un Mayo virgen y moreno
(«Y los más solemnes triunfos de la grandeza de Roma
no fueron tan aclamados que los bueyes ese día»)
Y no amó la espada, origen de gemidos
sino que reposó su corazón en las inmensas
noches nicaragüenses, cuyas estrellas
imaginan otras fábulas
y danzan otras músicas.
Y sus oídos no escucharon pájaros provenzales
—que don Gil, su padre, burlaba en los cronistas—
sino chorotegas de nombre y canto:
lindos ñuris
tucanes
piticocos
pijules

y paujiles
y aquella trémoloparda paloma de pluma de barro
y el güís de estridente canto amarillomañanero
y la caída del limón en su patio
como si el sol le arrojara su autógrafo.
Casó con viuda castellana, doña Ubalda, y decíale:
—Reclama, Gil, al Rey lo que tu padre
ganó con sus batallas;
pero él, miraba sus ganados y decía:
—Del Rey y del fuego, lejos.
Y así, su Castilla fue su lecho
y sus bueyes de Castilla
y sus puercos y gallinas de Castilla
y sus rosas de Castilla
y su vino de Castilla
—Que su madre llamaba «Silián Castila»
y sus indios «Silián tipotani»: chicha de dioses—
cuando lo servía en su mesa sobre manteles de Castilla.

Murió este don Gil de años en el pueblo que fundara
oyendo las campanas de su iglesia doblar en su agonía
y miró desde su cama al pueblo
invadiendo su casa en lágrimas y rezos
y se volvió a doña Ubalda y díjole:
—Oye, mujer, mis campanas me lloran. Muero cumplido.
No fundé señorío sino vecindario.

3

Fue heredero su vástago Don Gil, tercero,
doncel barbirrubio y espigado.
Mirábalo su madre
doña Ubalda y decíase: «No quiero
que un nieto de Conquistador adormezca su hidalguía entre vacas»
Y escribió al Deán de Santiago de los Caballeros, su pariente:
«Creo que al servicio del Gobernador mi hijo deprenderá hidalguía».
Cata, pues, al doncel con jubón de terciopelo y capa de finísima lana,
cátalo en el Cabildo; no lleva un mes de paje
y ya el Justicia le toma juramento ante un Cristo de peaña sobre paño carmesí
—*«Eran tres embozados* —dice el paje— *armados iban*
de cotas, espadas y rodelas
y don Alonso gritó: ¡Ah, señor don Luis! ¿no erais por ventura mi amigo?
y lo acuchillaron dejándolo por muerto».

Y llegó a oídos de doña Ubalda el nombre del nuevo sastre
instalado en León con telas de Cataluña
y ordenó a Pedro Campo para el hidalgo paje

un jubón de paño tornasol
y al Deán otra carta: «Tío muy querido
espero que a su sombra mi hijo tenga letras
y maneras y lengua de caballero».
Pero otra vez bulle el Cabildo, «e hice comparecer al testigo
—dicta el Juez al escribano—
y juró y no negó ante el Santo Cristo
que *«venía a recogerse por la calle de La Merced*
—era el día en que celebraban el regocijo de San Fausto—
cuando el tal Juan Díaz, hombre acelerado,
sacó la espada y gritando improperios
dio de estocadas a doña Ana de la Cueva»
mujer de altos vuelos y de alta parentela.
El caso acabó en la horca. Y escribió a su madre el paje
con el pecho melancólico y mohino:
«Entre riñas, armas y caballos
las letras del Deán se me disipan...»

... Y así partió este Don Gil a España...

Y apenas puso pie en el navío y oyó los vientos navales
y el crujir de trinquetes y mesanas
se le abrió el corazón de provincia a universo.

Y bajó en el puerto de Sevilla.

Y enloqueció de España.

Y navegó en Catedrales y Castillos
—naos son de piedra para trascender el tiempo—.

Pero «miré los muros de la patria mía
si un tiempo fuertes, hoy desmoronados»
y golpié la mesa con el puño
y llamé dejativa a la milicia
declinante al imperio
y juré por el cántabro Pelayo
por aquellos de la guerra fieros Martes
el Cid famoso
Wamba el rey de prócer policía
y la castellana Ysabel que superó a Semíramis...

—«Mocito —díjome, apenas en Madrid, mi tío don Fadrique
¡guarde su espada que aquí héroes nos sobran!!»

... Y fue el indiano.

Le vieron la pluma del indio bajo el sombrero
y un sospechoso relumbre judío en sus doblones.

Empiné mi admiración por oir a Lope

y fui al corral y me dio en el rostro
el desdén de don Bela.

(¡Oh loco imperio! Allá del mar
tu gloria es el mestizo y el cristiano nuevo,
aquí la limpieza de sangre y el cristiano viejo!)
Y conoció la burla de la Corte.
Y conoció la soledad del Inca.
Y el silencio de España.

4.

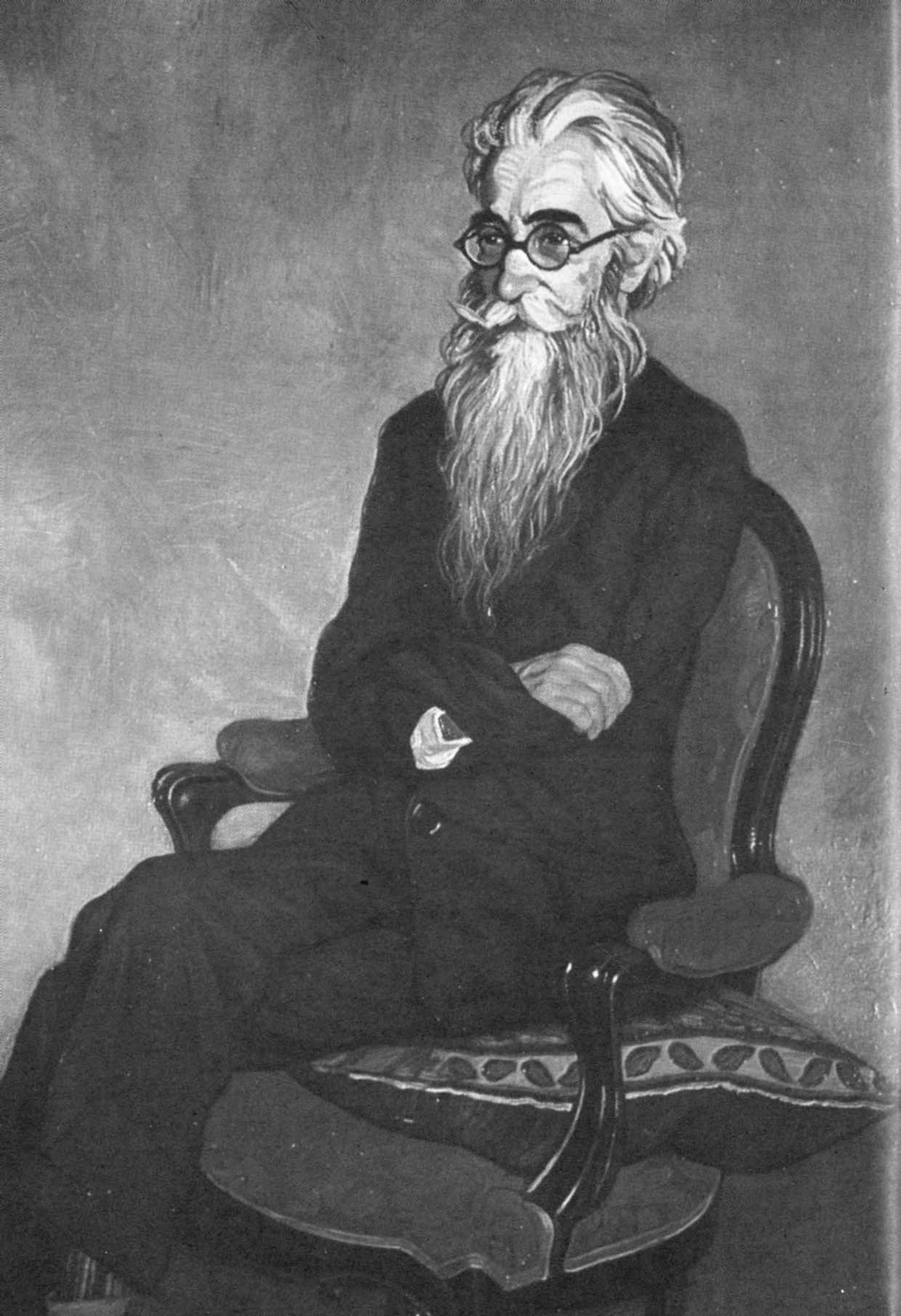
Volvió don Gil tan abatido
—desespaña llamó a su desengaño—
que su tío don Fadrique, ya en la nao, le dio un libro
y le dijo: —Lee a Cervantes. Ninguna desilusión agota a España.

5.

Y llenó Cervantes
sus «horas de pesadumbre y de tristeza».
Allí aprendió que la historia
no es el ayer sino el mañana.
Y ocupó su corazón otra vez su centro
que es el centro del mundo.
Y entre Sancho y Quijote
dirimió la «larga querella entre la tradición y la invención
el orden y la aventura».
«La libertad, Sancho amigo,
es el más preciado don que a los hombres
dieron los cielos»
Y tocó tierra
—ansioso el pie de abrir camino—. Y cerró el libro
y dijo: ¡Animo, don Gil!,
¡América es la tercera salida del Quijote!
Así fue este don Gil, vecino de León de Nicaragua.
Su lápida la cubre la ceniza de un volcán.
Su rostro lo cinceló el idioma.
Y fue padre de don Gil
—poblador de Piura
Abuelo de don Gil
—poblador de Quito
Bisabuelo de don Gil
—soldado de Bolívar.

Pablo Antonio Cuadra

NOTAS



Fallas prosódicas en Azorín y Valle-Inclán

Azorín y Valle-Inclán, con Unamuno y Ortega, son los escritores españoles contemporáneos que más trabajos de estudio han merecido en los últimos cincuenta años. Pero en los dos primeros se dieron circunstancias prosódicas que si en el segundo fueron harto comentadas, en el primero no. De ambos me voy a ocupar, no sin antes solicitar disculpa de los muy entendidos en sus vidas y en sus obras por meterme diletantemente en terrenos que no me corresponden.

Azorín

Los estudiosos de Azorín parece que han agotado el tema. Yo mismo, azoriniano pero no erudito de Azorín, he publicado un trabajito a propósito de unas cartas suyas *(Cuadernos Hispanoamericanos,* agosto-septiembre 1977) en el que acaso soslayando la norma hipocrático-deontológica del secreto profesional, saqué a la luz pública, cuando mi relato ya no podía perjudicarle en ningún sentido, una enfermedad que padeció, porque servía para explicar, en parte o en su totalidad, ciertas conductas socio-políticas que se le achacaban.

De tal proceso orgánico, diagnosticado primero por don Juan Madinaveitia, me pusieron al corriente, Marañón, al encargarme le atendiera profesionalmente de su corazón, y su médico de cabecera, don Manuel Izquierdo. Pocos días más tarde y en muy privada conversación me lo contó el propio Azorín con más detalles y con exquisita sencillez. Le asistí desde el 28 de febrero de 1963 hasta la fecha de su muerte; y durante todo ese tiempo, nuestros contactos y conversaciones fueron tan frecuentes como extensos; incluso durante los descansos veraniegos, yo venía de Salinas a Madrid, una o dos veces a la semana, sólo para verle y dialogar con él. En el antes citado trabajo lo puse de relieve.

Lo que ahora doy a la publicidad, es peccata minuta y estaba incluido en ese trabajo; pero hube de separarlo tanto para reducir la extensión del texto, como porque pensé que merecía ser publicado aparte, ya que el asunto no lo había visto tocado en ninguno de los numerosos estudios extensos que sobre Azorín revisé. Pienso que conviene divulgarlo, no porque constituya un detalle de importancia, que acaso no la tiene, sino porque es un dato más de su vida, extrañamente desconocido de la mayoría de la gente, según intuyo. En su día lo comenté con los doctores Izquierdo y Marañón y con otros muchos (Sebastián Miranda, Luis Calvo, etc.). Es éste: Azorín tenía un ligero defecto en la pronunciación. No podía pronunciar la *k* ni la *q*. Las consonantes linguo-velo-guturales, como las que hay en *que, cual, quien, cuyo* y cuantos vocablos tuvieran las sílabas ca, co, cu, sonaban en él —en realidad casi no sonaban— de un modo anormal.

Valle-Inclán (Retrato de Zuloaga)

Tampoco pronunciaba la c delante de la r y de la l (como en criba y clavo), ni la c intermedia (como en acto, efecto o acción), que brotaban de su voz con leve rápida violencia, aunque con tanta soltura como arte, en una correcta ilación del discurso; de tal modo, que alguna gente podría no darse cuenta de la rareza.

Se trata de un mínimo defecto de pronunciación que cuantos lo padecen suelen disimularlo bien, haciendo un instintivo y pequeño esfuerzo espiratorio. Parecen sílabas con articulación fonética de origen tráqueo-cordal.

Ignoro cuál pueda o deba ser la más correcta designación fonética o filológica del hecho que no pude encontrar en el excelente *Diccionario de términos filológicos* de Lázaro Carreter. En terminología médica es una *dislalia,* del gran grupo de las *afasias;* un defecto en la articulación de la palabra, debido a una mala pronunciación de las consonantes. Mas si lo que ocurre es que éstas ni siquiera se pronuncian, puede recibir el nombre de *parartria literal.* Cuando el defecto se refiere solamente a las consonantes oclusivas se puede calificar también de *paragammacismo* o de *agramatismo* (que no es la *aliteración),* aunque el ejemplo que algunos ponen (sustitución verbal de la g o la r por la d y de la k por la t) no es equiparable. Azorín no sustituía una consonante por otra, sino que no pronunciaba la k ni la q. Cuando son congénitos o constitucionales, puede lograrse una corrección terapéutico-ortofonal, antes de los seis años o de la adolescencia, con buenos profesores de foniatría; pero Azorín, como después veremos, todo lo que encontró fue un maestro de escuela que le estrelló nada menos que contra la cartilla escolar.

Esa pequeña tara traduce una alteración de los mecanismos que regulan la articulación velar y oclusiva de la q o de sus equivalentes, y puede denunciar la existencia de una *paresia* o una *parálisis* de ciertos músculos de la fonación. Etiopatogénicamente éstas pueden ser congénitas o adquiridas; en este último caso, secundarias a muy diversas causas: genéticas, del nacimiento (partos complicados), enfermedades infecciosas de la infancia (laríngeas, encefalíticas) y de la adultez, así como las degenerativas del envejecimiento.

A cualquiera de estos grupos causales pudo pertenecer el defecto del gran monovarense, que también tenía una ligera torcedura del labio inferior, como se puede observar en la mueca que muestran todas sus fotografías. Unicamente me atrevo a eliminar el último, porque lo habrían advertido ya sus médicos años antes de la fecha en que yo le conocí, ya nonagenario; y porque no se concibe que a una persona de tan fino detallismo descriptivo como el mismo Azorín, o a sus familiares, no les hubiera llamado la atención como síntoma preocupante. Cabe también la posibilidad de que fuera de nacimiento o constitucional, aunque este tipo genético era, por entonces, científicamente desconocido. Yo me aventuro a considerarlo secundario a algún proceso infeccioso de la infancia por las razones, naturalmente discutibles, que voy a exponer.[1]

[1] No recuerdo los datos que constaban en la ficha de Azorín de mi archivo. Después de muerto hube de destruirla por habérselo así prometido al redactarla, ya que en su historia clínica figuraban datos reservados, aunque sin importancia, que él no deseaba fueran conocidos. En aquel momento, con más de noventa años, parecía innecesario puntualizar en exceso. Debo señalar que aparte de las consultas verbales con los doctores Izquierdo y Marañón, le hice después un detenido interrogatorio que registré en el pertinente documento y que a Azorín le pareció «importantísimo» por las explicaciones que le di. Sólo conservo sus electrocardiogramas.

En el prólogo de las *Obras Completas* de Azorín (Aguilar, 1959), ofrece Cruz Rueda un dato de gran significación que pienso él habría podido aclarar algo más. Dice que padeció en la infancia una de las enfermedades «que son tan frecuentes en los niños» y que «estuvo a punto de privarnos del futuro Azorín. Mas salió adelante, sano y robusto, hasta su ancianidad» (Vol. I, pp. XXVII a XXVIII). En el último cuarto del siglo XIX, esas enfermedades, referidas por orden de gravedad, eran: la difteria o garrotillo (porque asfixiaba como un garrote), la viruela, la varicela, el sarampión y la tosferina. Todas, entonces, sin tratamiento ni vacunaciones específicas, y productoras de complicaciones gravísimas, muchas veces mortales. La difteria ocasionaba, desde los primeros días, membranas asfixiantes de la faringe, lesiones que, incluso cuando no mataban, dejaban residuos que podían alterar la fonación para toda la vida; y hasta paresias de los músculos orbiculares de la boca. Como esta enfermedad raramente aparecía después de los seis años, habría que localizar los procesos que Azorín padeciera entre los seis y los ocho años aproximadamente; años de primera escolaridad.

José Alfonso tambien nacido en Monóvar e hijo del que fue médico de cabecera de la familia Martínez Ruiz y gran amigo de Azorín y de sus padres, autor de dos excelentes libros sobre el maestro, dice en el primero de ellos, *Azorín íntimo* (Madrid, La Nave, 1959), que éste tuvo una enfermedad «muy grave» en que la vida «se le iba por momentos». Pero a continuación habla del «dolor profundo que suponía perder un amigo tan bueno y bondadoso al que estimaba y quería de veras»; veía en él una vida predestinada a ser gloriosa [que] se le escapaba [a su padre, el médico] de las manos»; y que «mi padre intuía lo que sería Azorín con el tiempo». Esas matizaciones no parecen corresponder a hechos de la primera infancia de Azorín. Al final del capítulo reitera Alfonso: «De entre las mallas fatídicas de la muerte pudo rescatar mi padre aquella vida gloriosa» (esto de las mallas, ¿era una metáfora literaria, o se refería a las membranas asfixiantes, verdaderas mallas, de la difteria?). Termina diciendo que «el mejor regalo para mi padre fue la alegría que experimentó cuando vio de nuevo a Martínez Ruiz con la pluma en la mano». Frase que también contradice la posibilidad de que tal enfermedad sucediera en la infancia, tal como se infiere de las otras palabras de Cruz Rueda. La referencia es, pues, confusa.

En el segundo libro del mismo Alfonso, *Azorín. En torno a su vida y a su obra* (Barcelona, Aedos, 1958), se habla de un reumatismo agudo (p. 86) que obligó a trasladar a Azorín al balneario de Fortuna, sin mencionar la edad que tenía, aunque era niño, a juzgar porque el mayordomo Bernardo era quien le bañaba. Y en otro lugar (p. 210) cuenta que Azorín estaba convaleciente de una gripe. Sin duda estos datos corresponden a distintas fechas.

No he podido consultar el trabajo de Gamallo Fierros, *Hacia un bibliografía cronológica en torno a la letra y al espíritu de Azorín,* publicado por la Dirección General de Archivos y Bibliotecas (Madrid, 1956), citado por Martínez Cachero *(Anales Azorinianos,* vol. I, p. 47, Monóvar, Museo Azorín, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia). No sé, por tanto, si en algún trabajo que allí se mencione aparecen la fecha más o menos concreta y el diagnóstico de aquella posible grave enfermedad.

Tiene especial interés la falla prosódica de Azorín, porque este mismo me dijo un día que cuantas veces había hablado en público o leído discursos o adhesiones en home-

najes, siempre había notado «que le faltaba algo»; que él se consideraba escritor puro y nunca orador, aunque admiraba extraordinariamente a los grandes oradores políticos.

Pero hay otro detalle, «confesión de parte», en el libro más autobiográfico y sentido de Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Cuenta de su infancia que mientras los otros chicos se iban corriendo de la escuela para sus casas, nada más terminar las horas de clase, él se quedaba allí con el maestro que lo llevaba al comedor donde «abría yo la cartilla y durante una hora este maestro me hacía deletrear con una insistencia *bárbara*» (este subrayado es mío, no de Azorín). A continuación relata lo siguiente: «Yo siento aún su aliento de tabaco y percibo el rascar, a intervalos, de su bigote cerdoso. Deletreaba una página y me hacía volver atrás; volvíamos a avanzar, volvíamos a retroceder; se indignaba de mi estulticia; exclamaba a grandes voces ¡Qué no! ¡Qué no! Y al fin yo, rendido, anonadado, oprimido, rompía en un largo y amargo llanto... Y entonces él cesaba de hacerme deletrear y decía moviendo la cabeza: «Yo no sé lo que tiene este chico...» *(Ibíd.,* III). «... todo el día había estado trafagando en la escuela a vueltas con la cartilla» *(Ibíd.,* IV). «Hacerme deletrear», «todo el día», «a vueltas con la cartilla»..., son palabras que muestran el obsesionante dolor del recuerdo.

¿Por qué ese empecinamiento del maestro? Imagino que no sólo para que aprendiera a leer, sino para enseñarle a pronunciar, cosa que era dificilísima o imposible. ¿Por qué Azorín llegó a pensar que el maestro le creía estulto? ¿Solamente por su dificultad para pronunciar las palabras?

Líneas más adelante del mismo libro, se leen estas dolorosas y aleccionantes palabras: «Cuando hacéis con la violencia derramar lágrimas a un niño, ya habéis puesto en su espíritu la ira, la tristeza, la envidia, la venganza, la hipocresía» *(Ibíd.,* VI). Ira, por la circunstancia; tristeza, por la carencia; envidia porque a los otros condiscípulos el maestro no los agredía; venganza para volcarla en el energúmeno que le maltrataba; y después, cuando se encontrara solo en casa, idear la estrategia hipócrita que debía planear para no seguir siendo vapuleado.

Yo me he permitido pensar que aquel maestro se volvía tarumba, sencillamente, porque al chico no le salían las pronunciaciones para componer las sílabas de la cartilla (c-a, ca; c-o, co; c-u, cu). No se concibe que un niño diera tanto que hacer con la cartilla como para tenerle que dar una hora más de clase que a los otros, ninguno de los cuales le debía superar en capacidad intelectual. Y esa memoria de la infancia la conservaba ardiente a los treinta años cuando escribió la obra citada, que salió a la luz a sus treinta y uno. Ya triunfante en la vida, recordaba las bárbaras regañinas que tanto le habían hecho llorar y volvía a sentir la tristeza, la ira, y hasta el deseo de venganza que aquello le había producido y seguía latente.

De esa pequeña laguna o rareza prosódica de Azorín, nadie, que yo sepa, se ha ocupado hasta ahora; ni siquiera la han citado. No comprendo cómo los varios miles de personas que hablaron con él y cuantos transcribieron sus conversaciones en periódicos, revistas y libros, a pesar de la alta talla intelectual que tenían, han silenciado ese mínimo defecto, o no lo han observado, ni investigado sus causas. No lo digo en sentido de crítica, líbreme Dios, porque a lo mejor se lo han callado como hice yo hasta ahora, por ese grado elemental de educación y de vergüenza que a quien descubre un rasgo aminorativo de un gran hombre le produce tenerlo que exponer.

En las páginas 18 a 21 de su magnífico y exhaustivo libro *Azorín íntegro* (Madrid,

1979, Biblioteca Nueva) hace Riopérez y Milá atinadas consideraciones acerca de la importancia enorme que los avatares de la infancia tienen para la conformación del hombre. Y si las alteraciones digestivas permiten encontrar explicación a algunas circunstancias político-sociales de la adultez y de la vejez de Azorín (cambios y enmascaramientos políticos), ¡cuánta más importancia no tendrán hechos dolorosos ocurridos en la infancia, que se recuerdan casi rencorosamente en la adultez, y cuyas repercusiones funcionales marcan toda una vida! ¿Podría negarse que aquellas lecciones del maestro, cartilla en mano, a solas con el niño, gritando y riñendo, pudieron contribuir a la gestación del Azorín íntegro, desde su rebeldía juvenil a su taciturnidad ulterior, desde su personalidad vital hasta su estilo literario?

Otros podrán aclarar estas cosas. Incluso, opino, respetando otros criterios posibles, que el asunto debería investigarse en los archivos de la palabra. Para señalar el fallo prosódico me basta con la propia conciencia de haberlo advertido y con el hecho de que lo habían notado antes también Marañón, Izquierdo y algunos amigos; pero me gustaría saber si otros lo señalaron antes. En cuanto a la causa patológica responsable puede que no sea difícil de aclarar por los biógrafos azorinianos más minuciosos.

Valle-Inclán

Ese tan fabuloso como fabulado don Ramón del Valle-Inclán, del que se ha conmemorado el quincuagésimo aniversario de su muerte, ha sido uno de los españoles contemporáneos que más dio que hablar en vida y más dio que escribir después de muerto. Yo confieso mi entusiasmo por él y por los recuerdos que de él conservo. La primera lectura que hice de *Romance de Lobos* fue el descubrimiento de un mundo nuevo en mi adolescencia. Y el momento preciso en que advertí, con asombro, que ser un artista de la prosa —y del verso— era tarea muy distinta del simple narrar. Más tarde tuve la fortuna, estudiante en Madrid, de sumarme diez a doce veces —no menos— a su tertulia de la Granja El Henar —patio del fondo, primera mesa a la izquierda—, y bastantes más en el Ateneo, donde le oíamos como abobados. En la primavera de 1932 fue presidente del Ateneo y Antonio de Obregón fue secretario tercero. Le acompañé una o dos veces con los tres o cuatro que solían hacerlo, hasta cerca de su casa en la calle del General Oráa; me despedía del grupo en la esquina de Don Ramón de la Cruz, en cuya calle yo vivía.

En aquel café de Madrid, la mesa que don Ramón regentaba atraía por la personalidad pública, algo excéntrica por su melena y su barba, del insuperable prosista y poeta, y por el goce que producía oírle hablar de todo lo humano y lo divino.

Todo el mundo sabía que ceceaba al hablar; invariablemente pronunciaba las eses en forma de cedas. Mas, por extraño que parezca, resultaba en él de una elegancia simpar que nadie podía tomar a broma. Sus frases, gracias a esa cualidad, se hacían más bellas, y se hacía más relevante la categoría de quien las pronunciaba. Todos cuantos en vida le oyeron hablar quedaron prendados. Sólo mentes proclives a una crítica insana podrían calificar peyorativamente ese vicio o defecto fonético.

Son incontables los testimonios de ese ceceo, y en alguno de los cientos de trabajos que sobre él se han escrito, el asunto se toca detenidamente. Uno de sus grandes admi-

radores, Ramón Gómez de la Serna, en la monografía que le dedicó y también en el capítulo sobre Valle-Inclán de sus *Recuerdos contemporáneos,* reproduce frases suyas poniendo la z en lugar de la s. Melchor Fernández Almagro habló del «irremediable ceceo» *(Insula,* 1961, n.º 176). Y nada menos que Juan Ramón Jiménez, en su bellísimo retrato de Valle reproduce estrofas de Rubén Darío y de Espronceda tal como las pronunciaba aquél: Dezcanzando, mientraz, zale, eztación...

> ... eztá la noche zerena,
> de luceroz coronada.

Y de *El Estudiante de Salamanca:*

> Viendo debajo de él, zobre él enhieztoz
> hombrez, mujerez, todoz confundidoz
> con zandia pena, con alegrez gestoz...

Y termina hablando de su «ceceante sonrisa».

Yo tengo la convicción de que el ceceo contribuyó mucho a aumentar el número de los votos a su favor en las elecciones para la antes citada presidencia; era como si, al cecear, las palabras adquirieran mayor peso específico y se otorgara mayor énfasis a la expresión del pensamiento; muchos de los que relatan anécdotas de Valle-Inclán —ciertas, deformadas o falsas—, lo reproducen para dar más enjundia o verosimilitud a las oraciones valleinclanescas.

Por todo ello me sorprendió la afirmación que hace Francisco Umbral *(Trilogía de Madrid, Memorias,* Madrid, 1984, p. 14), uno de los escritores a quienes más admiro en la actual constelación literaria de España, de que Valle-Inclán no ceceaba. No sé si lo ha escrito también en su libro sobre Valle-Inclán que, desgraciadamente, no he podido lograr. Su frase es ésta: («Es falso que don Ramón cecease; yo le he hecho algunas entrevistas a más de ésta que cuento y no ceceaba nunca: su ceceo ha quedado como la homosexualidad de Sócrates, en una hipótesis de trabajo para los que no quieren trabajar en serio»).

Claro que esa frase corresponde a una de las «industrias de las entrevistas inventadas» por Umbral que, según dice, «iban funcionando». En otro lugar comenta: «cuando le vi o le inventé en la cacharrería del Ateneo...»; comentario que ratifica el hecho de que sus conversaciones con Valle-Inclán fueron ilusionistas, como es casi de rigor dadas las edades de ambos. En todo caso, Umbral inventa de modo parecido a como tantas veces hiciera el mismo Valle-Inclán.

Ahora bien, el hecho de que Umbral encierre entre paréntesis la frase, como excluyéndola del texto restante del capítulo, mueve al lector a pensar que lo que dice sea cierto. Y esto conviene contrarrestarlo, porque, pasados tantos años desde la muerte de Valle-Inclán, podría suceder que los lectores de Umbral creyeran sus palabras, olvidando así una de las características más llamativas del personaje, que formaba parte de su humana manera de ser. A alguien he oído decir que Valle-Inclán no ceceaba, «pues así lo dice Umbral».

Al propósito que hoy me mueve, viene a sumarse algo que con relativa frecuencia ocurre a los que cecean: que, al escribir, cometen faltas de ortografía del mismo tipo.

Yo tengo cartas de un colega y amigo, inteligente y culto, que pecaba del mismo defecto y escribía algunos vocablos con idéntico error: zombras, pasientes, y casoletas...

En el libro *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán antes de 1885* (El Colegio de México, 1952), Fichter recoge los primeros artículos por el autor publicados en periódicos y revistas mexicanos y españoles en ese período de tiempo, y anota, a pie de página, algunas de las faltas existentes en los textos manuscritos de Valle-Inclán, advirtiendo que éstas se registran en las grafías del autor y no del cajista. He pensado que quizá por eso su esposa, según leí, le corregía algunos originales. Entre esos errores destacan algunos ceceos escritos que voy a reproducir y que no tienen relación alguna con otras faltas de los mismos trabajos.

Escribe Valle-Inclán en un lugar «sobre un has» en lugar de sobre un haz; en otro «hirzutos», en vez de hirsutos; en una de las *Cartas Galicianas,* escribe «anyoransas». Más adelante, sombrerillo «calañez», y no calañés; con «tezon» y no con tesón; «piesesillos», y no piececillos; «comenzal» por comensal; y por último, al querer decir asaz luenga, don Ramón manuscribe «asás». Tales faltas no pueden considerarse como faltas de ortografía, sino como instintivas adaptaciones prosódico-caligráficas.

El no saber o no poder pronunciar la s, letra de articulación lingual-predorsal, con expulsión dento-alveolar del aire (la lengua convexa contra los incisivos superiores), puede ser debido a un vicio adquirido durante el aprendizaje verbal de la infancia, pero también a alguna alteración neurológica consecutiva a cualquier enfermedad de esa edad. No sé cual pueda ser el caso de Valle-Inclán. Por otra parte, esa falla prosódica no es opuesta al seseo de los andaluces, de los canarios y de muchos hispanoamericanos, en los que constituye una especificidad del lenguaje colectivo, pues corresponde más a una indiferenciación fonológica entre la z y la s. Y la prueba de ello está en que Valle-Inclán, al correr del tiempo creo que nunca más confundió ambas letras al escribir.

Más de una vez me he preguntado cómo se las habría arreglado Valle-Inclán en su breve época de actor teatral, pues no es lo mismo hablar en familia, o en una tertulia, o en la lectura de una obra teatral (como la que hizo en el Ateneo de Madrid, en 1913, de *El embrujado,* con gran escándalo público) que declamar todo un papel argumental; sospecho que por eso, y no por otra cosa, haya dejado de serlo. Hubiera sido tristísimo para la historia de la literatura española que por su afición a las tablas se hubieran frustrado las obras posteriores del autor.

Insisto en que su ceceo era maravilloso; el recuerdo de quienes le oyeron recitar, como Juan Ramón Jiménez, confirma que tal falla era parte integrante de su arte. Yo no me hubiera ocupado del valleinclanesco ceceo si pensara que su remembranza pudiera ocasionar algún desdoro para tan idolatrado ser. Solamente menciono el hecho porque podrían ponerlo en duda los muchos lectores que Umbral tiene, sobre todo los jóvenes.

Francisco Vega Díaz

Juan Ruiz, o el vehículo de aprendizaje literario de Leopoldo Alas

La transcripción y publicación en 1985 del periódico manuscrito *Juan Ruiz*[1], que había sido custodiado más de ochenta años por la familia de Adolfo Posada, nos permite penetrar por vez primera en los orígenes juveniles de la vocación de escritor de Leopoldo Alas, su autor, pues si su fondo trasluce continuamente al adolescente que lo redactó, su forma evidencia ya, en cambio, un notable grado de madurez. *Publicado* semanalmente —luego dos veces por semana— entre el 8 de marzo de 1868 y el 14 de enero del año siguiente (cuando tenía Leopoldo dieciséis y diecisiete años) por un «autor único» llamado Juan Ruyz —más tarde, Ruiz—, quien, a pesar de haber *empleado,* en su calidad de *redactor-jefe* del periódico que lleva su nombre a dos *colaboradores* más, Mengano y Benjamín, es, como él mismo dice al final, «un solo joven verdadero y muy listo por más señas», el texto de este *«periódico humorístico»* se caracteriza por una gran complejidad de composición. *Muy listo,* en efecto, fue su autor, quien iría ensayando a lo largo de sus páginas una variedad de técnicas narrativas y creando asimismo una pluralidad de voces, entre ellas las de algunos imaginarios lectores. Esta obra, inédita hasta hace poco, acerca de la que ya he publicado un comentario preliminar[2], le serviría de instrumento de autoaprendizaje al joven asturiano, cuyo crecimiento como escritor puede bien percibirse a lo largo de sus cincuenta números.

Aprende imitando. Tanto en su forma —número fijo de páginas, encabezamientos, orden de materias, secciones fijas— como en su fondo —escritos en prosa o verso, completos o incompletos, fragmentos y a veces continuaciones—, cada uno de los ejemplares de este periódico es una miniatura expresamente diseñada sobre el modelo de algunas publicaciones satíricas de la época. Esta diversidad dentro de la uniformidad de los números que, como cincuenta eslabones de una cadena, integran la colección, permitirá al joven aprendiz desplegar sus talentos literarios en un abanico de direcciones, algunas de las cuales evidencian, en el volumen total que ahora tenemos ante la vista, los primeros pasos del desarrollo artístico de su autor como resultado de su voluntarioso empeño de llevar a cabo regularmente lo que se había propuesto. Dentro del molde formal adoptado, la colección completa del periódico muestra también una evolución interna al reflejar el paso de las estaciones del año, fiestas religiosas, sucesos públicos

[1] *Transcripción, introducción y notas de Sofía Martín-Gamero, Madrid, Espasa-Calpe.*

[2] «Juan Ruiz *al descubierto: Un inédito de Leopoldo Alas»,* Insula, *Año XLI, núms. 470-471 (enero-febrero 1986), pp. 12 y 26.*

locales, nacionales y aún internacionales, acontecimientos literarios, la prensa ovetense y madrileña con la que finge polemizar, e incidentes personales, más o menos encubiertos, de la vida de Leopoldo Alas. Sin duda pueden advertirse incongruencias y falta de continuidad en las páginas de *Juan Ruiz,* pero la colección entera del periódico constituye sin duda una unidad, ya que el último número remite formalmente al primero, cerrando así su autor el proyecto que se había propuesto.

Lejos de convertirse en una monótona rutina, la disciplinada regularidad con que se escribieron los números de *Juan Ruiz* parece haberle otorgado a su *listo* autor infinitas oportunidades para experimentar, no sólo con diversas formas de versificación y de técnica narrativa, sino también con una enorme variedad de voces que, tanto en cada número del periódico como dentro de cada uno de los escritos que éste contiene, le lleva a crear una multiplicidad de puntos de vista al mismo tiempo que afirma con creciente seguridad el suyo propio. Así, uno de los elementos más interesantes en *Juan Ruiz* es el diálogo, que invade la obra entera en todas sus facetas: entre personajes ficticios, *dramatis personae,* voces poéticas; del redactor-jefe con sus suscriptores (no desprovistos de pretensiones literarias muchos de ellos), con amigos y conocidos, con escritores verdaderos —vivos o muertos—, y con sus dos colaboradores principales, Mengano y Benjamín, cada uno de los cuales, a su vez, introduce el diálogo en el interior de sus respectivos escritos. En definitiva, siendo todo ello ficticio, puede reducirse a una especie de incesante diálogo de Juan Ruiz, es decir, del joven Leopoldo Alas, consigo mismo —un ejercicio que le prepara para la actitud polémica del futuro crítico Clarín, así como para la creación de personajes y de perspectivas plurales en los cuentos y novelas de su madurez. Es este aspecto del aprendizaje de nuestro escritor el que quisiera comentar aquí, fijando la atención sobre todo en los primeros números del periódico.

Antes de la aparición, en el número 17, de las primeras colaboraciones de Mengano y Benjamín, la voz de Juan Ruyz —probable anagrama hecho con letras a la inversa de AlaS Y UReña [3]— domina las páginas del periódico donde, además de utilizar el diálogo dentro de sus diversos escritos en prosa y verso, dialoga constantemente consigo mismo a través de unos desdoblamientos curiosos, así como también en textos que evidencian una incesante preocupación por el proceso mismo de escribir. Ya en esta primera fase, el *poeta* Juan Ruyz muestra una notable habilidad mimética para parodiar diferentes tipos de versificación [4], introduciendo con ello una gran diversidad de temas y tonalidades. Además de incorporar en numerosos poemas el diálogo, se dirige en varias ocasiones al lector o los lectores, o a algún destinatario específico [5], creando de este modo una sensación de diálogo. A veces su parodia estilística le lleva a terminar una

[3] *El apellido se escribe así, con y griega, hasta bastante más tarde (véase mi estudio* «Juan Ruiz *al descubierto: Un inédito de Leopoldo Alas», donde comento más en detalle este nombre).*

[4] *En un artículo —por cierto, de forma dialogada— titulado «Recuerdos» (núm. 2), el autor se jacta de saber más de retórica que un catedrático suyo. En el periódico* Juan Ruiz, *acá y allá, pueden detectarse indicios de que uno de los impulsos que movieron al joven Leopoldo en su proyecto fue el deseo de mostrar, aunque fuera en el ámbito reducido de su* publicación, *sus propias capacidades literarias frente a profesores mediocres, estudiantes de más pretensiones que dotes y frente a las ramplonerías de la prensa, en especial la de la futura Vetusta.*

[5] *Por ejemplo, «A Gea-Rusell» (núm. 4), o «A un suicida (Octoendecasílabos)» (núm. 8).*

composición supuestamente elevada con un chiste o especie de chascarrillo,[6] para establecer una ruptura —y contraste— de tono. Se produce semejante contraste cuando el poeta, conversando consigo mismo, comenta su propia obra[7].

Dado que la carrera literaria de Leopoldo Alas fue la de un prosista y no la de un poeta, es natural que nos interese ante todo en esta primera manifestación de su actividad —el periódico *Juan Ruiz*— el examen de los escritos en prosa que contiene y que, por lo demás, son de calidad superior a la de los versos. Como en éstos, se advierte en la prosa de *Juan Ruiz* una gran variedad de temas y tonos, aunque predomina en ella la intención satírica. Se encuentran ahí, en narraciones breves, en bocetos, en pequeñas dramatizaciones, en retratos, en biografías y en artículos diversos, diálogos puestos en boca de interlocutores personalizados o no, lo cual constituye evidentemente un ejercicio preparatorio para la obra futura de Alas. Aparte de estos diálogos internos, Juan Ruyz mantiene uno continuo con sus supuestos lectores, dirigiéndose frecuentemente a ellos como «V.V», «señores» o «señores y señoras», fórmula retórica que el crítico Clarín usará más tarde en sus artículos. Muchas veces Juan Ruyz dialoga consigo mismo en una especie de autorreflexión, asumiendo incluso la postura de criticar su propia labor de escritor[8].

La voz que domina esta primera fase del periódico es, según queda señalado, la de Juan Ruyz mismo, quien firma con este nombre los artículos de entrada y además da a una sección fija el título de «Cosas de Juan». Aunque la mayor parte de los otros escritos no llevan firma, se supone que son también producto de su pluma. La última sección «Correspondencia de Juan», está firmada; casi siempre, con las iniciales L.A.U., que son, claro está, las de Leopoldo Alas Ureña, remitiendo así a la identidad del hombre real. En esta sección se mantiene una copiosa correspondencia con multitud de imaginarios suscriptores, identificados por sus iniciales[9] y diseminados por todo el globo terráqueo, con la cual se supone contesta a cartas recibidas acerca de asuntos que el periódico ha tratado o que se relacionan con él, creándose de este modo la sensación de voces

[6] *Como en el caso de «... Cayeron!!!», poema dirigido a Fabio, donde una lista de serias* caídas *termina con la de «mi gata [que] cayó de un cuarto piso» (núm. 1); u «Otro sonetazo (Como el de marras o peor)», donde el terrible dolor que sufre el poeta resulta ser causado por el ama,* «que no puso orinal bajo mi cama» *(núm. 8).*

[7] *Así la tercera parte de «Una junta local» termina con el comentario parentético «Gracias a Dios que se acabó» (núm. 16).*

[8] *Citándose a sí mismo de* joven *en el número 2, dice: «También yo, cuando hacía pinitos en literatura, escribía sobre la esclabitud* [sic] *y me acuerdo que uno de mis artículos empezaba: "Monstruos europeos oíd mi voz y temblad porque ella es el eco de Dios que vibrará en lo más recóndido* [sic] *de vuestra conciencia..." Lo que va de ayer a hoy». En «Más música (Esta es la celestial)» se despide con «Sí, señores, está escrito, y si no carta canta» (núm. 7); y al final de «¿Y bien?» escribe: «El articulillo no tiene gracia. Ni malicia» (núm. 8).*

[9] *Sirve de excepción el caso de Teodoros, emperador de Abisinia, personaje real a cuya supuesta carta —citada en el número 7— contesta Juan Ruyz en la sección de Correspondencia del mismo número (comento esta relación más detalladamente en mi antes citado estudio de* Juan Ruiz «MDNM»). Aunque muchos de estos suscritores deben de ser creaciones ficticias, es posible que correspondan algunas iniciales con las de personas reales. En esta fase de Juan Ruiz *aparecen las del autor —«Dn. L.A.U. (París)»— una vez, en el número 4.*

que no oímos directamente, pero a las que se responde, tal como si escucháramos una conversación telefónica mantenida en nuestra presencia con un interlocutor distante. Para dar la sensación de múltiples voces, se citan, a veces, versos aparecidos en la prensa, o bien poemas de conocidos suyos [10], que Juan Ruyz no deja de comentar. Incluye asimismo con comentario versitos —también imitativos— compuestos por suscriptores, que los han enviado espontáneamente al periódico [11]. En cierta ocasión un poema largo, titulado «Manifiesto. El color negro», lleva la firma de «*Un patriota*» (núm. 13), sugiriendo así un autor distinto. Otro poema largo, una graciosa composición titulada «Amor y física» y firmada por «*Galileo*» (núm. 9), se supone que ha suscitado una queja por parte de un suscritor a quien le había devuelto Juan Ruyz una composición; éste explica en el número siguiente que su decisión de publicar el poema impugnado la había adoptado por razones de «compañerismo», pues, «ese estudiante y yo andamos juntos desde que nacimos», palabras que refuerzan la identidad del redactor-jefe y autor llamado Juan Ruyz con el estudiante y autor Leopoldo Alas. Dicha identidad se establece ya desde el comienzo, en la decidida declaración «Presente» del primer número del periódico, donde, al comentar su nombre personal, dice: «Yo soy estudiante, y no de los peores, no porque yo lo diga, que aquí está Juan Ruyz que no me dejará mentir». En las «Cosas de Juan» del mismo número se presenta un curioso diálogo —una especie de autoentrevista— entre dos interlocutores no denominados, que reafirma dicha identidad. En efecto, según antes se dijo, el periódico entero viene a ser una prolongada y multifacética conversación de Leopoldo Alas —o Juan Ruyz— consigo mismo.

Hemos señalado cómo, tanto en la prosa como en la poesía, el diálogo de Juan Ruyz consigo mismo puede emplearse en un breve, pero incisivo, comentario sobre su propia obra. En algunos de sus escritos en prosa este tipo de autocomentario se amplía hasta llegar a convertirse en uno de los temas de la composición, enfocando a la vez la materia tratada y la manera de tratarla. Se percibe que muchas veces, cuando se pone a redactar un trabajo, no tiene todavía clara idea de adónde se dirige, ni de cómo ha de rematarlo, lo cual es probable que sea bastante normal en el trabajo periodístico. Incluso la composición de cada número parece dictada por un espontáneo movimiento asociativo, como se puede apreciar, por ejemplo, en el número 7, donde el artículo de entrada, «¡Música, música!», acerca de su gusto por este arte, es seguido de una despedida a la ciudad de Oviedo que, para enlazar con dicho artículo, titula «Más música (Esta es la celestial)», prestándole un tono de himno o cántico; y todavía apela a motivos musicales en una composición poético-jocosa. En cuanto al antes mencionado progreso de la escritura por vía de tanteo e improvisación, puede servir de muestra el último comentario en la sección «Cosas de Juan» de ese mismo número, donde se lee: «He estado meditando un cuarto de hora para hacer un soneto de despedida, y no quiso salir». A esta actitud ten-

[10] *En el número 2, por ejemplo, cita el comienzo de unas quintillas escritas por un amigo suyo —uno de los muchos malos poetas citados en* Juan Ruiz— *que dice haber quemado.*

[11] *Por ejemplo, el «anuncio en verso, como los de Casielles», mandado por «un fino español», o «esta composición más larga todabía* [sic] *que el verso de Hebia», incluidos ambos en el número 11.*

tativa corresponde asimismo el hecho de que a veces anuncie proyectos cuya ejecución ni siquiera inicia, o que abandona una vez empezados[12].

El tema del proceso de escribir reaparece con frecuencia. El punto de partida del antes citado artículo «¡Música, música!» es el del estado en que debe hallarse un autor para escribir —el *«caprichito»* peculiar suyo[13]—, siendo el de Juan Ruyz la música. Según avanza la redacción del artículo, el autor se encuentra en un aprieto: «Estoy en un terreno difícil», dice. «O doy un corte al artículo, o de lo contrario me meto a cuestiones peliagudas. Me decido por lo primero. Pero quisiera que el corte estuviera dado con gracia.» Luego, tras volver a leer lo que ha redactado, pronuncia su juicio: «creo que difícilmente pueda escribirse nada más insípido en tierra de cristianos. Y, sin embargo, en mi mano está el dar animación a estos párrafos diciendo... Pero no, no lo digo». El artículo «Fígaro y La Menais» (núm. 12) brega con el problema de cómo el crítico debe organizar y presentar por escrito sus pensamientos tras haber terminado un libro: «¡Cuántas ideas se agolpan en mi cerebro después de tan interesante lectura! ¿Cómo coordinarlas para fijarlas en el papel? ¡Oh, de ninguna manera! Es demasiada empresa, pero las presentaré como se presenten». El primer capítulo de la novela «El que tragó el molinillo» (núm. 13) empieza con un aparte al lector donde, al comentar el *etcétera* de la primera línea («La noche era oscura como etc...») revela una despierta conciencia estilística acerca de lo que tiene entre manos. Y la conclusión de «Los Bañistas (cuadros al fresco)» (núm. 16), artículo paródico redactado en Gijón, sugiere una correlación entre el inesperado dramático final y el calor que está sufriendo su autor: «Anda, anda, dirán VV., el pobre Juan Ruyz se ha vuelto loco, ¡un articulillo de baños convertido en una escena patibularia digna de Parreño! ¡Pobre Juan Ruyz! Tienen VV. razón, ¡pobre Juan Ruyz! el calor le ha trastornado el juicio». «¿No les gusta a VV. cómo acaba el artículo?», pregunta a continuación, pasando a hablar de las consecuencias de un final diferente, para volver a quejarse luego del calor: «¡Y a mí qué mal me sienta el calor! ¡Y a VV. qué mal les sienta el artículo!».

Los tanteos y experimentos narrativos de la primera fase de *Juan Ruyz* van adquiriendo con el tiempo cada vez mayor seguridad y madurez. Todas las características que hemos enumerado al estudiar esa fase se mantienen, intensificadas aún, en el resto de la colección. La incorporación, a partir del número 17, de otras dos voces identificadas —las de los redactores ovetenses Mengano y Benjamín— aumenta más todavía la tendencia a la diversificación de puntos de vista y a la utilización del diálogo. Cada uno

[12] *En el número 8, anuncia los títulos de los tres primeros volúmenes de una proyectada Biblioteca de Juan Ruyz, uno de los cuales —«El que tragó el molinillo (novela)»— empezará a publicarse en el número 13, quedando suspendida esta publicación a partir del número 23. De los otros dos títulos no volverá a hablarse. El mismo número 8 anuncia: «En el próximo número (si sale) empezaré a publicar una serie de artículos titulados "De hombres célebres, biografías celebérrimas". —La primera será "El Marqués de la Ensenada". Por supuesto que puedo dejar los tales artículos cuando me dé la gana a mí o a otras* personitas, *sin que VV. se ofendan por eso.» De hecho, las cuatro primeras entregas de la dicha biografía aparecerán en números sucesivos, todas con promesas de continuación. Sin embargo, en el mismo número donde se inserta la última, la sección «Cosas de Juan» se cierra con la siguiente declaración: «Ya me lo temía yo. Tengo que suspender las biografías, pero en cambio publicaré «El que tragó el molinillo», que les ha de hacer a VV. apretarse el vientre con las manos;* basta que yo lo diga».

[13] *«Tener un gato en el regazo» (Paul de Kock), escribir* «panzabajo» *(Manuel del Palacio), «una* semiborrachera» *(Fernández y González)...*

de ellos se autodefine en el primero de sus respectivos poemas: «Yo soy así (letrilla)» de Mengano e «Himno neo. (Música la del de Riego)» de Benjamín. L.A.U. los invita a incorporarse a la redacción en la «Correspondencia de Juan» del mismo número, diciéndole a Mengano, como en respuesta a una comunicación anterior: «Ya ves que publico tu letrilla» [14]. Uno y otro van dando a conocer sus versos y sus prosas. L.A.U. se niega a contestar a un suscritor acerca de la identidad de ellos [15]. El *amo,* mientras tanto, tras reafirmar su preferencia por la ortografía de *Ruyz* [16], opta finalmente en el número 26 por la forma de *Ruiz* [17], algo que coincide con una creciente normalización de la caprichosa ortografía del periódico. Al mismo tiempo la Revolución de Septiembre inyecta, a partir del número 23, un elemento serio de política que predominará hasta el 40, donde se anuncia, en las «Cosas de Juan», que «Juan Ruiz piensa desde hoy dedicarse menos a la política y más a la literatura», decisión que coincide con la publicación de los primeros dos capítulos del «cuento raro» titulado «El caramelo».

Aunque los dos nuevos redactores no han sido diseñados con rasgos totalmente contrapuestos, ya que comparten entre sí y con Juan Ruiz ciertas preferencias y actitudes, sin embargo a cada uno se le presta una fisonomía distinta. Benjamín tiene un tío llamado don Tomás, a quien, según cuenta en el artículo «Mi tío y yo», explica su decisión de hacerse redactor de *Juan Ruiz* para combatir «esa plaga de chiquillos audaces, tontos, ignorantes y necios» de Cimadevilla (núm. 19) [18]. Se declara admirador de Quevedo [19]. Confiesa no entender la política «tal como hoy anda por España», explicando así su silencio durante unas semanas, durantes las cuales dejó «el puesto al amo y a Mengano» (núm. 37). Si Benjamín conversa con su tío, Mengano invoca a su abuela, doña Sopalanda Mangaestrecha de Tontuna, cuya opinión acerca de la libertad de cultos registra en el número 25. En «Una noche de bureo» (núm. 28) se retrata a sí mismo obedeciendo al «regente» de *Juan Ruiz,* quien le ha mandado, bajo órdenes del amo, que lleve un original para ese mismo número (en este artículo la obra escrita consiste una vez más en describir el proceso de su composición). Igualmente en «Con dolor de muelas» (núm. 31) se presenta en trance de escribir un artículo para el que le da tema su propia situación [20]. En el empleo de estos recursos retóricos que involucran el tema del artículo con el proceso de su redacción, el personaje Mengano se encuentra, en efecto, próximo al personaje Juan Ruiz, quien también en esta parte, como en anterio-

14 *Parece que tuvo Juan Ruyz un cambio de idea al publicar esta poesía con la firma de Mengano, pues en la «Correspondencia de Juan» del número 15 se encuentra la siguiente comunicación: «Dª L.N. (Bolibia). Su letrilla "Yo soy así" acaso la publique. Gracias a Dios que me mandan algo bueno».*

15 *En la «Correspondencia de Juan» del número 18 leemos: «Dn. Jl.F. (Moscow). ¿Pregunta V. que si Mengano, Benjamín y Juan Ruyz son tres nombres distintos y un solo hombre verdadero? Lo que V. quiera».*

16 *L.A.U. se dirige a un suscriptor al final del número 21: «¿V. opina que Ruyz se escribe Ruiz y no Ruyz? Y yo lo contrario».*

17 *«Sigo creyendo que está mejor Ruyz que Ruiz, pero la moda va por el lado contrario y hay que ir con la corriente», comenta a continuación en las «Cosas de Juan».*

18 *«Benjamín —le contesta L.A.U. a un suscriptor al final del número 22— no es literato de Cimadevilla».*

19 *«Yo estuve en la prisión de Quevedo», escribe en «¡Quevedo!» (núm. 21), algo que recuerda la estancia juvenil de Leopoldo Alas en León, donde el poeta estuvo preso.*

20 *«¿Qué haré yo ahora para desfogar mi mal humor? —se pregunta, al volver a casa con el persistente dolor de muelas. —Escribir un artículo para* Juan Ruiz *todo lo peor que pueda. Y si el amo se incomoda me incomodo yo, y si riñe riño y me separo de la redacción».*

res ocasiones, saca partido de tales recursos, según puede verse en «¡Me aburro! (Artículo-fantástico-filosófico-burlesco)» (núm. 22), donde el aburrimiento le inspira para escribir el artículo. El título de éste nos recuerda la declaración inicial de Juan Ruyz cuando afirma haber decidido iniciar la publicación de este periódico para distraerse —o sea, matar el aburrimiento— los sábados por la noche, propósito que una vez cumplido le llevará a cerrar la empresa, poniendo fin a dicha publicación.

Todos esos desdoblamientos en personajes diversos remiten por supuesto a la identidad radical del autor, quien hace que su «amigo» Juan Ruiz, en el artículo «De babero» (núm. 33), vaya a felicitarle el día de su santo. En medio de todos estos juegos —ingeniosos, pero todavía con la ingenuidad de la adolescencia— contenidos dentro del vehículo de aprendizaje que fue *Juan Ruiz,* Leopoldo Alas produjo un gracioso cuento completo —aquel titulado *El caramelo* (núms. 40, 41 y 42)— que, con su complejo uso artístico de voces narrativas diversas, es sin duda digno precedente de los muchos relatos que habría de escribir a lo largo de su carrera literaria el mejor cuentista español del siglo XIX.

Carolyn Richmond

Media docena de tratados y un apéndice sobre la felicidad

1. Referencias de principio

La felicidad o noción o anhelo de felicidad no parece ser un tema adventicio, sino que está como espejismo relampagueante o posibilidad realizable al principio y término de todas nuestras acciones. La historia de la idea de progreso y de mejora de la especie humana no se concibe o no tendría mucho sentido sin un incremento constante de la noción de felicidad. Salvo particularidades de índole sadomasoquista o condicionantes involuntarias, puede afirmarse de manera elemental y sin género de dudas que a la gran mayoría de los seres humanos le apetece —o exige, lucha, sueña— ser «feliz», aunque no sepamos aún a ciencia cierta en qué consiste tal estado y ni siquiera si existe o puede existir, e incluso en el supuesto anterior de las psicopatologías sadomasoquistas —introduzcamos el adecuado principio de confusión y relativismo— también se per-

sigue obtener determinadas dosis de felicidad, y esto ya indica con algún sobresalto que la concepción de la felicidad en sus orígenes y medios no es única y que a veces reviste caracteres contrapuestos que la pueden hacer estéril o imposible, salvo que nos atengamos ingenua y simplificadamente al otro principio de la *normalidad* y al convencionalismo de la mayor concurrencia de pareceres, en cuyo caso ya nos resultarían más familiares los elementos que intervienen en el estado de felicidad (siempre supuesta) o en la procura de felicidad (un estado o situación más corriente).

En términos generales se refieren dichos elementos difusamente a gozar los *placeres de la vida.* Y no hay que ver aquí sólo un deleznable horizonte hedonista. Puesto que en la actualidad cuesta trabajo aceptar la vieja dicotomía entre cuerpo y alma, entre cerebro y mente, pese a las últimas reivindicaciones científicas y espirituales, que impugnan las teorías materialistas de la mente (John C. Eccles: *La psique humana,* Tecnos, 1986), gozar los placeres de la vida implica tanto dar satisfacción a las necesidades físicas como aplacar el hambre espiritual y sacar adelante el compuesto de esperanzas, mitos, señuelos, símbolos y estrategias en que cada uno cifra su sentido de la plenitud y su *triunfar* en la vida (una vida, por cierto y para empezar, condenada de antemano a la muerte), triunfar en sentido totalizador, como programa y cuenta con superávit, o ir más pragmáticamente pasando los días de la mejor manera posible y sin la sensación de que sobre nosotros se abaten la injusticia, la frustración, el aburrimiento o la nostalgia de otras vidas.

La felicidad o aspiración a la felicidad (cautela que indica desconfianza del término) se halla íntimamente ligada a la idea de progreso y a las leyes de la naturaleza y condición humanas. Pero antes de inmiscuirnos en las características y paradojas (severas) de la aspiración a la felicidad conviene hacer lo que a todas luces se presenta como una provechosa vagancia por los tratados de la felicidad y que acaso sea suficiente para dilucidarla (otra actitud sería arrogante), pues contamos con el aporte específico de relevantes autores antiguos y modernos, y decimos *específicos* porque de manera indirecta o colateral el tema felicitario incide prácticamente en cualquier esfuerzo destinado a disminuir el malestar humano (no sabremos bien qué es la felicidad, pero de nuestras inconveniencias cotidianas poseemos larga experiencia indiscutible, si bien los límites están siempre más allá, es decir, que la posibilidad de infelicidad es incalculable), como el libro último que conozco del doctor Martin Shepard, *Psicoterapia para uno mismo* (Kairós, 1986), que sustituye con éxito la psicoterapia formal y acumula normas de conducta clarividentes dictadas por el sentido común y la experiencia muy capaces de eliminar prejuicios inútiles y sosegar y enriquecer perturbaciones de relación social y sexual, así como enhebra la curiosa serie de los papeles o roles que estamos obligados a desempeñar y sus deficiencias. Shepard cae desde luego en el estereotipo y abusa del cliché, pero la propia catalogación grupal de actitudes sociales permite a las personas aludidas desdramatizarse y corregir anomalías, sobre todo en el ámbito de la función social que nos creemos obligados misionalmente a cubrir. La sinceridad para consigo mismo y para los otros y la lucha contra las fobias son los dos ingredientes básicos en la terapia de Shepard (el oráculo de Delfos habló de oídas, pero la ciencia moderna a través de veinticinco siglos desemboca en lo mismo).

Los tratados a que me refiero, junto con el apéndice, no hablan sólo de la aspiración

a la felicidad que hay indirecta e inevitablemente en cualquier texto, por irradiación (ninguna actividad humana pierde jamás de vista la raya incitativa de la felicidad, ni la del más desquiciado terrorista), sino que la tratan como asunto exclusivo y primordial incorporando tan corrosivo nombre al título, en unos casos con valentía y en otros como reclamo. Los enumero: Séneca: *Sobre la felicidad* (traducción, prólogo y notas de Julián Marías, Alianza Editorial, 1980, aunque como es lógico existen variedad de ediciones, entre ellas y de las más inmediatas la de Tecnos, 1986, a cargo de Carmen Codoñer, que incluye todos los *Diálogos* y cuadros sinópticos complementarios); Emile Chartier, el célebre *Alain: Sobre la felicidad (Propos sur le bonheur,* Alianza Editorial, 1966); Bertrand Russell: *La conquista de la felicidad* (Espasa Calpe, 7.ª edición, 1964, más el artículo *El camino de la felicidad* incluido en *Retratos de memoria y otros ensayos,* nuevamente Alianza, 1976); Gilbert Tordjman: *Conquistar la felicidad* (Granica, 1977); Nicola Abbagnano: *La sabiduría de la vida,* con el añadido del editor *La búsqueda de la felicidad día a día* extraído de un capítulo (Versal, 1986), y Fernando Savater: *El contenido de la felicidad* (El País, 1986). El apéndice es un número extra que publica el diario a la que pertenece la editorial antes citada: *Tiempos, lugares, síntomas y figuras de la felicidad (El País,* 20-12-1986), en fechas navideñas que, por lo visto, es un período en el que la ansiedad del juego felicitario se nota con mayor fuerza y parece haber un derroche escandaloso de ternura y buenos propósitos, como si dijéramos, la felicidad a toque de trompeta arcangélica, a lo que contribuye mucho en calidad de sinónimos aproximados el desahogo pantagruélico y la poética del relato bíblico. ¡Cuánta incongruencia humanísima!

2. Séneca

Para no perderse demasiado en el vericueto conviene que perfilemos nuestro objetivo. Se trata de conocer, resumir y trasladar en lo posible el núcleo felicitario de estos pensadores, con eventuales matizaciones, para, finalmente y si hay ocasión, lo cual se ve difícil dados el volumen y la entidad de los mismos, introducir algún que otro resorte de cosecha propia. Séneca, estoico, no se limita en la exposición de su teoría al estoicismo: «también tengo yo derecho a opinar», y a equivocarse, añadimos, pues sus exigencias para la consecución del «hombre feliz» son casi monstruosas y, a nuestro juicio, de entrada, inoperantes. Todos los hombres, dice, quieren vivir felices, pero van a tientas, no viven racionalmente, mimetizan. Hay que atenerse a la naturaleza de las cosas. «La vida feliz es, por tanto, la que está conforme con su naturaleza.» Dicho a secas, esto es plausible, mas si a continuación entramos en conocimiento de las «condiciones» nuestra esperanza de un rápido entendimiento caen deshechas en el polvo. Hace falta un alma sana, enérgica, ardiente, magnánima, paciente, adaptable a las circunstancias, «cuidadora sin angustia de su cuerpo (...) atenta a las demás cosas que sirven para la vida, sin admirarse de ninguna y usar los dones de la fortuna, sin esclavizarse de ellos», de lo cual nace «una constante tranquilidad y libertad, *una vez alejadas las cosas que nos irritan o nos aterran*». Naturalmente, pero si podemos alejar las cosas que nos irritan o nos aterran, entonces no hay problema o se reduce de manera irrisoria.

Si estas son las condiciones que precisa el alma para vivir de acuerdo a las leyes de

la naturaleza y ser feliz, la felicidad es imposible, o Séneca sueña con la virtud (teórica) del sabio *versus* el ámbito de los dioses.

(Otro problema subsidiario pero significativo es el de las traducciones, pues ya no se trata sólo de la falta de escrúpulos, negligencia o ignorancia, tan habituales, sino de las diferencias de matiz y, por tanto, de sentido entre dos o más traducciones distintas del mismo texto y dotadas de igual fiabilidad, y ni siquiera la solución se hallaría en que aprendiéramos nosotros mismos profundamente y en un curso acelerado, según algunas de las bonitas sugerencias de la felicísima mercadotecnia publicitaria, griego, latín, alemán y chino para decidir por cuenta propia, porque entonces incurriríamos en el mismo círculo vicioso del *matiz,* otro matiz de sentido que se incorpora a los ya manejados e incrementa el mediano caos en que todo esto se desenvuelve sin muchas posibilidades de arreglo: es seguro, por lo pronto, que dos traducciones de igual eficiencia pueden variar, y varían, el sentido de un texto mismo hasta hacerlo no irreconocible, que sería exagerado, pero sí hasta la de brindar pautas de variadas posibilidades interpretativas, todo lo cual no conduce precisamente a un estado feliz.)

En Séneca nadie puede llamarse feliz fuera de la verdad. El hombre feliz se identifica con las circunstancias presentes, sean las que fueren (típico de la ética estoica, a la que Marías llama una «moral de resistencia»), y no es posible compatibilizar el placer con la virtud (palabras muy ambiguas que sólo se entienden si dividimos el placer en «bueno» y «malo», o sea, que Séneca para llegar a la oposición placer-virtud precisa convertir el placer en verdadero vicio, placer de gulas extremas y lupanares mefíticos y esclavitud fanática de la riqueza dineraria). «Por tanto, la verdadera felicidad reside en la virtud. ¿Qué te aconsejará esta virtud? Que no estimes bueno o malo lo que no acontece ni por virtud ni por malicia; en segundo lugar, que seas inconmovible incluso contra el mal que procede del bien; de modo que, en cuanto es lícito, te hagas un dios.»

Una cosa es declararse mediante laborioso y utópico proceso en estado de felicidad, con implicación de la virtud y el acceso a la divinidad, y otra cosa es, como le ocurre a Séneca, invocar las razones que teórica e idealmente se supone que conducen a la felicidad, expuestas más bien para defenderse de los envidiosos que le acusaban de una doble vida entre el pregón y la práctica. «Hablo de la virtud, no de mí.» Séneca no alaba su propia vida, «sino la que sé que debe llevarse», y adora la virtud y la sigue a cierta distancia. Esto ahorra muchos circunloquios. La felicidad como aspiración, como ideal, para lo que la naturaleza de la razón y sus determinantes encuentra el consuelo de que «no ha de perturbarnos lo que no está en nuestro poder evitar». Y añade Séneca: «Hemos nacido en un reino: obedecer a Dios es libertad». La frase se sumerge en el sentido profundo del estoicismo, que alcanza su máxima expresión, como bien señala Marías, en la *Etica* de Spinoza. Este concibe la libertad como la aceptación reflexiva del propio ser tal como es. En otro momento dirá el filósofo de Amsterdam: «El fundamento de la virtud es el esfuerzo mismo por conservar su ser propio, y la felicidad consiste para el hombre en poder conservar su ser».

Para hacerse una idea completa, y grandiosa, de la idea de felicidad en Séneca hay que pasar de la *Vita beata* a las *Cartas morales a Lucilio,* redactadas en la vejez y ya retirado de la vida política activa, cuando los astros de la teoría y la práctica protagonizan su interacción más aproximada, y dedica precisamente una de las cartas (XCII) a

la felicidad: la razón tiene componente divino y la «vida feliz radica en el hecho de que nuestra razón es perfecta».

La exaltación de la virtud y el comportamiento recto, el rechazo del placer (vicioso) y la riqueza, la negación del progreso (pese a que en otros sectores de análisis se le considera un anticipado de esta disciplina), el canto de la antigua edad de oro, el sueño de la frugalidad, la idea paradójica de que «los más infelices son los más felices» (una de las fuentes del cristianismo, por cierto, igual que la edad de oro-paraíso perdido), las propiedades de la virtud, que no tienen la necesidad del tiempo futuro, mientras el «único bien es aquel que no puede ser quebrantado», todo eso constituye en realidad una insobornable preparación orgullosa para el ostracismo, la vejez y la muerte («pues la virtud es un bien tan grande que estas *pequeñas incidencias,* la brevedad de la vida, y el dolor, y las diversas molestias de los cuerpos —subrayado nuestro—, no le causan impresión alguna») y nos parece que incluso entrañan muy soterradamente una fuerte violencia moral por la vía más incorruptible del desprecio y la renuncia.

Y esta puede ser la gran enseñanza de Séneca respecto a la felicidad y a las normas de conducta: matar el miedo, las dependencias ominosas, reinar de nuevo en la parcela de un voluntarismo recién creado, sublimar la derrota de la vida, engrandecer las posibilidades del *sentido común* y desterrar los artificios vanos (observamos en nuestro entorno que los viejos a quienes llega la jubilación y ven disminuidos su poder adquisitivo y sus energías, con el fantasma de la soledad y la impotencia —la muerte quizá importa menos—, se tornan, y es muy humano, o serviles o esperanzados en la ayuda ajena, en captar una leve prebenda que los restituya al cuerpo social, o sucumben en la indiferencia o la locura senil). Pues bien, Séneca es el viejo de más agallas de cuantos se conocen, aguerrido, y su lectura es un ejercicio riguroso para quienes viven en disminución ostensible y necesitan empezar a aprender el cambio de estrategia vital en el último combate y para los jóvenes alienados en la sociedad de consumo y en la excesiva envidia social (el suicidio no se incluye en la lección: es una mera contingencia).

3. Russell

No obstante, Séneca *fue suicidado,* y Bertrand Russell, autor de *La conquista de la felicidad,* anduvo de adolescente al borde del suicidio («y yo solía pasear por allí para ver la puesta de sol y considerar la posibilidad del suicidio»: *Autobiografía).* No lo llevó a cabo porque quería aprender más matemáticas. Con independencia de la *boutade,* es verdad que los extremos se tocan. El suicidio tiene una no demasiado extraña relación con el anhelo de felicidad, digo más, el suicidio a veces es la prueba terrible de que el anhelo de felicidad no es una bagatela para ciertos espíritus radicales capaces de sacrificar lo mismo que demandan con urgencia.

Russell, despojado de la radicalización de los antiguos, no tiene por menos que descartar el influjo negativo de las catástrofes (pérdida de un hijo, calamidades públicas) en el efecto felicitario. Su intención es sugerir una «cura para la infelicidad corriente actual que sufre la mayor parte de la gente en los países civilizados». Ni tampoco se orienta, en este momento, por la transformación del sistema social para promover el gusto de vivir (guerras, explotación económica). Al discutir el problema, Russell se abs-

trae de la extrema pobreza y de la falta de salud y le interesan, en suma, las cuestiones que caen dentro de las posibilidades individuales, ya que la gente «normal» es desgraciada a causa de ideas erróneas y de una ética y hábitos de vida equivocados.

De las inclinaciones al suicidio en la adolescencia, Bertrand Russell pasó a gustar de la vida. Esto se debió principalmente, entre otras razones, a la preocupación cada día menor de sí mismo y a concentrar su interés en objetos externos, tales como la situación del mundo y las diversas ramas del conocimiento (el apotegma del oráculo de Delfos *parece* que ya no reviste igual trascendencia).

La afirmación del desprendimiento de sí mismo en Russell es contradictoria con él mismo y carece de crédito. No negamos, entiéndase bien, su inquietud por las causas externas, pero en otro orden su indagación obsesiva de sí mismo y el —legítimo— énfasis ególatra —como no tiene por menos que suceder— es tan evidente y continuado que seguro que no es por ahí donde el filósofo de formación matemática puede encontrar sus motivos para sentirse feliz. Aparte de la *Autobiografía* y de *La conquista de la felicidad,* que empieza hablando de sí mismo, véase como prueba del frágil aserto estos componentes del libro *Retratos de memoria y otros ensayos,* a saber: *Adaptación: resumen autobiográfico, Seis charlas autobiográficas, Cómo envejecer, Reflexiones al cumplir mis ochenta años, Algunos de mis contemporáneos de Cambridge, Mi modo de escribir, Por qué no soy comunista,* etc., y a lo largo de su extensa bibliografía se encuentran otros títulos como *My mental Development* o *My religious Reminiscences* que no ilustran precisamente ese proclamado alejamiento del yo, del filtro de la privaticidad, y que, por otra parte, de haber sido consecuente, nos habría privado de una de las más sustanciosas personalidades intimistas del siglo cargadas con la fuerza de la confidencialidad y nos habría restado un mucho felicitario y de entendimiento de estas cuestiones, pero lo que ofrece poca duda es que el batallador filósofo inglés no se diluye —no puede— en el universo de la objetividad a ultranza, sino que antepone a todo y casi siempre la referencia incólume de su propia persona, el yo, el talante subjetivo, y otra actitud hubiese requerido otro sistema glandular, aunque si alguien estuviera *obligado* a la impersonalidad objetiva y descuidada de sí, nadie más indicado que Russell precisamente a cuenta de su formación matemática y científica.

El problema verdadero consiste en no llevar la introspección al grado patológico del narcisismo o la vanidad ciega. En esto estaremos de acuerdo y es la única manera de salvar el obstáculo, porque Russell en sus conclusiones, tras una deliciosa e inteligente disección de las actitudes y circunstancias que hacen a las personas desgraciadas —la fatiga nerviosa, la envidia, la falsa modestia, el aburrimiento, la conciencia de culpa, el miedo a la opinión pública— y las que pueden hacerlas felices, reitera la necesidad de eliminar las pasiones egocéntricas. El hombre feliz no puede sino vivir objetivamente. Y vida feliz es, en gran parte, lo mismo que vida buena (que Séneca, por cierto, desdeñaba).

Sin embargo, a Bertrand Russell, y creo que a todos nosotros, le es más fácil describir los motivos de desdicha que convencer con las fuentes de la felicidad. Esto debe de provenir de la naturaleza misma de la felicidad, que casi siempre depende, a nuestro juicio, de una trabajosa interconexión de individuos, sociedad y circunstancias cuya posible ley felicitaria se nutre del dinamismo que sostiene la propia red, es decir, que

la felicidad o la desgracia es a costa del propio altibajo de la red, así no es nada extraño que la felicidad de un individuo cause la infelicidad de otro encuadrado en el mismo estamento y sin perjuicio de que los efectos alcancen un radio más amplio.

Leyendo a Russell no es posible sustraerse a menudo de la sospecha de obviedad, sobre todo cuando delimita las razones que hacen feliz a la gente: «Hay cosas indispensables para la mayor parte de los hombres, pero son cosas sencillas: la casa, la comida, la salud, el amor, el éxito en su trabajo y el respeto de los suyos. Para algunas personas es asimismo esencial la paternidad. *Cuando estas cosas faltan, sólo hombres excepcionales pueden ser felices* (subrayado nuestro), pero cuando se tienen o pueden obtenerse con un esfuerzo bien dirigido, el que sigue siendo desgraciado tiene alguna tara psicológica». Dan ganas de pensar que para esta clase de viaje no hacen falta muchas alforjas y sólo cabe responder que sí, que naturalmente que sí, pero desencantados, porque precisamente el origen de la infelicidad está en la colmena hervida que supone la conquista de esa imagen de la felicidad, ahí es nada, salud, dinero, amor y, para colmo, éxito y respeto de congéneres. Pedir más es directamente la esquizofrenia, como la célebre frase de Géricault, que yo cito mucho: «Haga lo que haga, siempre me habría gustado hacer otra cosa».

En un artículo posterior, *El camino de la felicidad,* Bertrand Russell incorpora para la consecución del contentamiento en personas «normales» con salud y dinero otros rasgos referidos al elemento lúdico y divertido sin mayor trascendencia y una estructura estable construida alrededor de un propósito central, pero no insiste ni vuelve a tener en cuenta los trastornos de la «pasión egocéntrica», afortunadamente, porque él mismo fue un hombre feliz y de egocentrismo probado. Sus recetas planean sobre una determinada clase social a medio camino entre las inquietudes intelectuales, el desahogo económico y el *spleen.*

4. «Alain»

Respecto a la delicia que supone la lectura de los *Propos* de *Alain* hay acuerdo general. Asumen todo el *esprit* de esos decantados juegos de la inteligencia donde se confabulan la sencillez, el humor y la erudición bien digerida para brindar piezas amenas de lectura común e intemporal que corresponde a una línea intermedia de los *Ensayos* de Montaigne, los *Opúsculos* de Pascal y las *Bucólicas* de Renard (éstas, por cierto, las imitó en nuestros medios y sin desdoro de genio personal Ramón Gómez de la Serna con sus *Greguerías),* orientadas muchas de ellas como guía práctica moral, especie de ética de bolsillo, no muy lejos de las epístolas senequistas y con recurrencia primera a diluir las torpezas, prejuicios y convenciones que nos hacen tontamente desgraciados. Entiende la cortesía como una gimnasia de las pasiones, y la felicidad como un arte de vivir.

Voluntarista y proverbial, una de sus máximas para la felicidad es hacer de la necesidad, virtud, y tiene sentencias de interés incalculable: «Lo mejor que podemos hacer en beneficio de quienes nos aman, es ser felices». Los planteamientos generales de *Alain,* con un selecto repertorio de citas, es de esa misma naturaleza que permite al ateo, por ejemplo, creer en las propiedades terapéuticas más o menos científicas de la fe religio-

sa. Ningún desconfiado inteligente de las milagrerías rechaza las propiedades regenerativas de una fe religiosa profunda, como nadie desdeña las ventajas de la persona que se propone a sí misma la obligación de ser feliz: «Hay que querer la propia felicidad y hacérsela». Es un deber para los demás (a mí en cambio, como prueba de inconfesables taras psicológicas, la imagen de la felicidad me resulta repugnante). Filósofo de «tono menor» —como se le considera con algo de injusticia—, *Alain* no arrostra el empeño de las grandes teorizaciones ni de los sistemas cerrados y quizá por eso, de cometer errores, éstos también serán de tono menor y enjugados en la ligereza deliberada. Sólo que a veces una frase ligera es el resultado de miles de experiencias y constituye una ley expresada en el orden coloquial.

5. Tordjman

El psiquiatra Gilbert Tordjman admite con llaneza que la felicidad es imposible en un sistema donde reine la miseria. Por otra parte, el espíritu de competición y rivalidad en las sociedades avanzadas matan al presunto hombre feliz. Buscamos desesperadamente una «ciencia de la felicidad» (terapéutica) para entendernos entre el principio del placer y el principio de la realidad, acaso a través del hallazgo de la pareja, sólo que antes tenemos que aprender a convivir con nosotros mismos (un poco redundante, pues si yo aprendo a convivir conmigo mismo ya no me hace falta ni pareja, y la necesidad de la pareja proviene de lo incompleto del ser y del dificultoso esquema de la convivencia consigo mismo).

No obstante, leyendo a Tordjman, que maneja a título divulgativo las grandes concepciones del psicoanálisis, desde la dualidad freudiana al instinto de agresión de Lorenz, con toda la cohorte de estructuras genéticas, escisión de la personalidad, angustia, nos damos cuenta de que ese conjunto es el instrumento más capacitado para discernir las categorías de la felicidad y, por consiguiente, hay que prepararse para asimilar con especial cuidado las deducciones de Gilbert Tordjman, quien constata de entrada que «obramos y reaccionamos en nuestra vida afectiva, sexual, profesional y social generalmente de manera contradictoria o compartimentada sin inquietarnos demasiado por introducir la unidad en nuestra vida». Hay que identificar las fuentes de los diversos roles con la ayuda del análisis transaccional en sus varios estadios, el Padre, el Niño y el Adulto que somos, entreverados, pugnaces, cuya conciliación —es decir, la ley paternal, la emoción infantil y el razonamiento adulto— se acerca mucho al secreto de la felicidad. Esta conciliación viene obstaculizada desde la infancia por los complejos de inferioridad, de culpa, que a su vez generan la competitividad, los celos, la falta de confianza, el mecanismo de proyección: «Una de las condiciones necesarias de la felicidad es reconocer las propias carencias y cualidades, negándose a la fácil tentación de recurrir a ese mecanismo de proyección», o sea, a culpar de todo y sistemáticamente a las circunstancias y a los otros (padres, destino).

Base de la conciliación, la alternancia y el equilibrio de los tres niveles que nos constituyen, cuya operancia regulada es indispensable para el acceso al zaguán de la felicidad, consiste en el ejercicio del conocimiento de sí mismo (de nuevo tropezamos con el socrático oráculo de Delfos, sólo que ahora enriquecido, al cabo de una larga batalla

científica y sociológica, con las grandes aportaciones del experimentalismo clínico), en hacer la lista de nuestros puntos débiles y en rechazar las «astutas» coartadas sugeridas por el inconsciente: «La batalla está ganada a medias cuando uno conoce sus puntos débiles y se propone remediarlos».

6. Abbagnano

En la serie de artículos que el longevo (ochenta y seis años) y mesurado filósofo italiano Nicola Abbagnano reunió sobre la «sabiduría de la vida» hay uno que se titula expresamente *Progreso ya no significa felicidad,* donde en pocas líneas aparece la polarización característica de nuestro siglo entre la decadencia de la fe en el mito del progreso indefinido y los innegables y avasalladores avances operados en todos los campos de la actividad humana. «El hombre, hoy más que nunca —dice Abbagnano, que es un existencialista cristiano o un pensador de buena cepa capaz de creer en la armonía creativa del binomio fe y razón—, dispone de los medios indispensables para hacer frente a los peligros que la vida presenta, y la condición del éxito es el conocimiento preciso y el uso eficaz de tales medios.» Hay que saber valorar los límites de este conocimiento, idea que ya estaba en Platón. El problema más importante es que incluso tendencias útiles y ventajosas pueden tener efectos correlativos nocivos, y parece que se han olvidado los «valores de la vida» que permitían vivirla con serenidad.

Mientras el título del ensayo de Abbagnano es taxativo (progreso ya no significa felicidad), el desarrollo de la argumentación, como era de prever, introduce anchas zonas ambiguas y el autor se resiste a aceptar sin más la especie del fatalismo antiprogresista y las ingenuidades del optimismo radical, aparte de sostener ideas muy concretas (y absolutamente discutibles) sobre el fracaso de lo que él llama la «teología del diablo», representada nada menos que por Nietszche, Freud, Heidegger y Marx, patrocinadores o responsables en última instancia del terrorismo actual. Hay que decir en descargo de Abbagnano que ésta es la única vez que pierde los estribos.

«Quien busca la felicidad absoluta como goce incesante y perfecto (...) sólo puede quedar decepcionado, *al menos en esta tierra*» (subrayado nuestro, y dan ganas de preguntarse, con ilusión, qué otra tierra podría ser). Si el hombre mide con el rasero de la perfección ideal (aceptando como hipótesis de trabajo tal ingenuismo), «sólo puede exaltarse y conquistar su felicidad encerrándose en la contemplación del imposible». Se pregunta Abbagnano si es accesible la felicidad a seres como los hombres, expulsados del paraíso terrenal y con escasas esperanzas de volver a él (¿pero es cierto, preguntamos nosotros, que alguna vez los hombres estuvieron en el paraíso terrenal, aparte de Hesíodo y de la poética bíblica y de las sanciones roussenianas? No. Los únicos «paraísos perdidos» son los paraísos por encontrar; con independencia de memorias prenatales, de una noche de amor, de una playa, de una infancia o de una reminiscencia mítica y religiosa, no hay ningún paraíso que recobrar, sino sólo, más grave, que crear, y para esto la perspectiva es cada vez más oscura a causa de la indiscriminada carrera de la tecnología, la crispación publicitaria, las descompensaciones demográficas y el conjunto de armas nucleares que, en caso de conflagración total, sí, nos van a hacer creer de golpe que el paraíso terrenal existía y que era la segunda guerra mundial, así de

humorístico. Si Hesíodo y sus contemporáneos creyeron en la edad de oro, que nunca existió como tal, fue por hastío del presente, y el fenómeno parece que se repite ahora a escala de bomba de hidrógeno).

El talante de Abbagnano es descriptivo de las pasiones, posibilista, exhibe el anaquel de la complejidad y pocas veces accede a la contundencia, es inocuo en el sentido más noble de la palabra, y quizá sea ese el verdadero estado en que se encuentra la aspiración a la felicidad, salvo que Abbagnano no desdeña el concurso de la religión. «Las experiencias que el mundo moderno está viviendo en el intento siempre renovado y siempre frustrado de superar los límites del hombre, de alcanzar de un solo golpe una felicidad estática que satisfaga todos los deseos en el colmo de exaltación frenética, sólo consigue hundir a los hombres en una desesperación que genera odio y violencia.» Es condición indispensable el sentido exacto de las propias posibilidades. La busca de la felicidad es tarea individual, no institucional, y un camino que pasa —termina Abbagnano— por el deseo de la libertad.

7. Savater

Ya vimos en Séneca y en la apostilla de Marías (y también lo veremos en Aristóteles) que la felicidad o tratamiento de la felicidad forma parte tradicionalmente en filosofía de la ética. Dice Savater que «una aproximación especulativa al contenido de la felicidad que quiera huir de la cursilería y de la puerilidad no puede hablar más que de ética». No se comprende bien, aunque se intuye, por qué hablar de ética ha de eximir de la cursilería, pues de una forma u otra la felicidad sigue formando parte de ese gigantesco entramado del *ethos,* se hable directamente de ella o subsumida en la ética, pero en definitiva Savater lo que pretende es vacunarse contra el convencionalismo popular de la palabra y su uso inmoderado en el lenguaje de las fáciles propuestas publicitarias, de tarjeta postal y cancioneriles, y estamos en la creencia de que el título de su libro, *El contenido de la felicidad,* no es el más apropiado para una colección de ensayos de anecdotario diverso, de preocupación ética, por supuesto (moral, costumbres, virtud), pero donde la felicidad directamente tratada sólo aparece en el prólogo y en el epílogo, como un emparedado del tema mayor —y aquí proteico— de la ética (no hablamos de falta de unidad y esas zarandajas, sino de que aun formando parte la felicidad de la ética, aquélla requiere en su tratamiento y según la intención del título una especificidad formal que no se da). Sin embargo, conviene consignar inmediatamente que las pocas páginas dedicadas *abiertamente* a la felicidad son de extremo interés.

«De la felicidad no sabemos de cierto más que la vastedad de su demanda», una frase de principio, ya que «el placer o la utilidad o aun el bien nada significan en cuanto ideales de vida si no se los refiere a la felicidad, mientras que ésta se obstina en no dejarse agotar por ninguno de ellos, ni siquiera por su conjunto», suficiente enfoque de la naturaleza mercúrica, contradictoria, necesaria e inútil de la felicidad.

En los intentos de definición, Savater manifiesta aquel esquizoidismo que ciframos en la frase de Géricault («Haga lo que haga, siempre me habría gustado hacer otra cosa»), o incluye parte de la problemática en lo que otras veces hemos denominado

«razón adversativa» y se halla muy en la base del romanticismo profundo y de su heredero inmediato el psicoanálisis, el romanticismo, se entiende, no como escuela o período histórico determinado, sino como constante y sustancia de la condición humana, por aludir a la escisión de la personalidad, y de esta manera es como Savater arguye kantianamente que «felicidad es aquello donde yo no estoy, o aún no estoy o ya no estoy». El esquema, tan verdadero, no tiene más defecto que el de excluir situaciones límites «placenteras» absorbentes, tales como la culminación sexual, en la que el individuo no tiene por menos que estar «reunificado», aunque sea una sola vez en su vida, o el final de un dolor físico agudo. Luego felicidad es aquello donde yo no estoy, o aún no estoy, o ya no estoy, pero con excepciones muy concretas, y estas excepciones no invalidan la aseveración, que tampoco es fulminantemente verdadera. De ahí que la felicidad sea un asunto tan esquivo. San Agustín fue un anticipado de todos estos pormenores, sólo que a él le fue dado resolverlos mediante la fe lisa en Dios.

La única perífrasis que puede sustituir a la voz *felicidad* —anota Savater— es «lo que queremos» (justo, aquí siempre hemos hablado de la «aspiración» a la felicidad). El querer ser feliz es el querer *ser,* invocación cara a la ética, y es más fácil prescindir de la felicidad futura que de la pasada. Esto último requiere una matización, ya que o el pasado fue realmente feliz, lo que en realidad es una tortura, o el pasado se hizo feliz a través de la acción del tiempo y del engañoso mecanismo del «paraíso perdido», en suma, gratificaciones volitivas que el individuo se concede para ir tirando o reconstituirse, aparte de que la «felicidad futura» (querrá decir Savater la idea de felicidad futura), o sea, todo proyecto de futuro modifica la noción que se tenga de la felicidad pasada, y la modifica día tras día, no hay un solo recuerdo que se muestre estático y para siempre impávido, por lo que la afirmación es frágil y poco deliberada. «Lo que tienen a su favor los recuerdos, su parentesco con la felicidad, es eso: que están a salvo.» Por el contrario, nada más aventurado, dinámico y mudable que los recuerdos. Con independencia de lo que el momento recordado fuera «en sí», es el propio individuo con su idiosincrasia particular y a la vista del presente y el plan de futuro el que rescata de los recuerdos felicidad o desdicha, indistintamente.

Parafraseando a Tolstoi, Hegel, el recuerdo feliz no tiene historia (un verso célebre de Luis Rosales resume la misma cuestión). La felicidad es refractaria a la tarea reflexiva: «La felicidad será entonces el hueco retrospectivo en el que carecemos de unos y otras, un áureo paréntesis sin mensaje en nuestro discurso interior».

Si hubiera que enumerar tres cosas por las que mereciera la pena vivir, Fernando Savater señalaría la expresión artística, la cordialidad y el coraje y, si se diera el caso de aceptar un momento fugaz de *casi* felicidad, estos tres elementos probablemente se hallarían presentes.

8. Apéndice

Lo que en esta bibliografía llamamos apéndice tiene el valor de la actualidad. Si la fantasía felicitaria —dígase también anhelo, alienación, utopía— es eterna, la aproximación periodística requiere el pretexto de la actualidad inmediata, de los modos y maneras que más inquietan y perfilan la fisonomía del presente, la reacomodación del

viejo énfasis y el encono de la felicidad al hilo del devenir, ya se trate de la absorción telemática, del consumo, la publicidad, o del marco ofrecido por las leyes y las libertades cívicas.

En este mudable y generalmente desilusionado panorama hallamos que, sobre los signos apocalípticos y el secuestro agobiante de las telemanipulaciones, la felicidad «quizá consistirá en que nada ocurra, en que todo concierna al Estado y nada reclame nuestra voluntad» (P. Virilio) (el mismo Virilio alude al «placer en la desilusión del progreso material»), o adoptó [la felicidad] su primera forma en «el ansia de bienes que protegiesen y asegurasen hacia el futuro el inestable presente» (E. Lledó), o nadie puede pensar seriamente en ser feliz si la felicidad es la imagen que se nutre del reclamo publicitario, «pero la felicidad, precisamente, es —cita de G. Vattimo— la imagen de una condición a la cual se aspira, es la imagen de todo lo que deseamos», o es —con Aranguren— «el rostro subjetivo de la objetiva utopía», un instante, un don, una manera de bienestar y de reconciliarse con todos y con nosotros mismos, en la estructura de la condición humana, y añade Aranguren: «Cuando se es viejo, como yo, se ve la vida como un soplo, un momento. Su revelado, al ritmo y duración reales de la macrotemporalidad, se nos aparecería en el instante de la felicidad». Desde la perspectiva «ultrarromántica» que le brinda una historia de Calderón, *Los amantes del cielo*, Trías se arrebata y dice que «en algún rincón del caduco corazón subsiste quizá una pasión antigua o ancestral, un elixir o un narcótico del alma, un fantasma o un sueño encadenado, un relámpago de vida vieja y nueva: el deseo de ser o llegar a ser». Juan Cruz muestra el lado irreversible: «La existencia del dolor es lo que explica y da sentido a la presencia efímera de la felicidad», mientras que Martín Aceña encuentra una estrecha relación entre felicidad y bienestar económico (esto creemos que nada más se puede pensar desde la pobreza) y J.L. Cebrián reivindica el «derecho a la felicidad», no reconocido por Savater, como proyecto de liberación individual en un marco garantizado por las leyes e indudablemente relacionado con la libertad, un poco en la línea de Abbagnano.

9. Las coordenadas del sentido común

Parecería lógico ahora acceder a una suerte de síntesis o conclusiones, pero es difícil o inútil porque en realidad eso es lo que hasta aquí hemos venido manejando: síntesis, conclusiones. Si bien el sentido felicitario se polariza en la subjetividad multiplicada, cada uno de los tratadistas ha entrevisto previamente los elementos generales u objetivos para poder conformar su actitud, por lo que es un poco irrisorio o pretencioso que intentáramos la síntesis de las síntesis a título de *ultimar* la cuestión, empeño que quizá algún día pueda resolver la «inteligencia» taxonómica electrónica, aparte de que no hemos manejado medios, sino fines y planteamientos ya de por sí conclusivos dentro del carácter suplantador de toda escritura.

En el fondo de la conciencia, algo aterrados, no ignoramos que cada cosa se define por su contraria y que lo único a que podemos aspirar es a un equilibrio razonable mientras no se produce el desequilibrio total, la patada burda a las reglas del juego, que es la muerte y sus derivados. Esta sentencia previa o *injusticia* me hace pensar que el dolor causa más dolor que felicidad la felicidad y que también es una cuestión de criterio.

La alternancia nos llega como la imagen redicha de la botella con líquido por la mitad: nunca sabremos si está medio vacía o medio llena. Pero este *nunca* exagera. A partir de cierta cota vital la balanza adopta un vicio decidido y esto lo sabemos de sobra y no hay por qué insistir, pero influye en el resto de las consideraciones.

Si bien el individuo tiene aseguradas la vejez y la muerte y la quiebra de toda aspiración absoluta a la felicidad, la especie humana renace, se perpetúa, y la noción de felicidad individual tiene que trasmitirse (trasmisión enigmática) a los contenidos de la idea de progreso, que si no son identificables con la aspiración a la felicidad colectiva y al reconocimiento de una verdad última no son nada (pese a Kant y al positivismo de Comte). Dados los condicionamientos biológicos y la naturaleza ambivalente de las cosas, que no existen sin contrapartida, esto es imposible. Pero ahí aletea la esperanza. La esperanza no la acapara la religión. Yo hablo de la esperanza que le permite vivir al agnóstico más violento, al nihilista más desenfrenado.

Estudiar el conjunto interrelacionado de esperanza en la negación, felicidad individual, idea de progreso, estoicismo y voluntariedad probablemente nos llevaría a otro círculo vicioso, pero ahora sabemos que constituyen la base del problema. Entre tanto, como mal menor o consecuencia cotidiana, recapitulemos que el sentido común o capacidad generalizada de razonamiento y una cierta «sabiduría de la vida» devengada en la experiencia pueden mitigar la desdicha, incomprensión o desencuentro en la que nos desenvolvemos mal que bien.

Para Aristóteles la felicidad era el fin de todos los actos del hombre, y en su *Etica a Nicómaco,* el tratado básico de la virtud y la felicidad, éstos consisten en la pura contemplación. Aristóteles respetó estas palabras de Solón: «El hombre dichoso es el que, medianamente provisto de bienes exteriores, sabe ejecutar acciones nobles y vivir con templanza y modestia». Al final del recorrido sabemos que Solón y la eudemonía de los antiguos pecaron de ingenuismo, porque simplemente el hecho de proveerse de esos «bienes exteriores» ya entraña la desgracia de enfrentarse a todos los que desean lo mismo, y la sociedad de todos los tiempos es tan vil que ni siquiera eso ha conseguido, un reparto equitativo, y si no que se lo pregunten a los sin trabajo y a los hambrientos del mundo, a los ambiciosos y a los nostálgicos de otras vidas, a los expertos del *marketing* y a los miserables creadores de imagen, pero también es verdad que al final de los tiempos y examinada la mayoría de los imponderables, así como el silencio de los dioses, de la felicidad, pragmáticamente, no hay mucho más que decir que lo dicho por Solón.

Eduardo Tijeras

La cinematografía argentina vuelve al camino

El escritor inglés Edward George Bulwer-Lytton (1803-73) autor de una popular novela histórica, *Los últimos días de Pompeya,* imaginó otra historia, esta vez de lo que más tarde se llamaría ciencia ficción, donde unos viajeros hallan en el centro de la tierra una ciudad feliz y perfecta, donde reinan la prosperidad, la armonía y la carencia de conflictos sociales. En ese mundo sin problemas, como constatan los visitantes, el arte no existe, relegado como las máquinas a un olvidado museo. La moraleja de Bulwer-Lytton es obvia: esa sociedad carece de artes porque no tiene conflictos ni dramas.

Aplicando esa utopía a la realidad vigente, en nuestro caso el cine, las obras mayores deberían provenir del Tercer Mundo más desgarrado, desde El Salvador o Nicaragua hasta Bangla Desh o Líbano. Es posible que algo surja de tanto sudor y lágrimas, pero la urgencia de la supervivencia y las carencias económicas (tan exigentes en el cine) no suelen permitir que la mera enumeración de la tragedia se ahonde en su sentido. Sin contar con que el aprovechamiento de las desgracias humanas como motivo inspirador de una estética puede resultar un poco inmoral si así se encara con premeditado oportunismo.

Dicho esto, cabe recordar que en alguna coyuntura histórica determinada, los cataclismos sociales y políticos suelen producir un arte forjado como testimonio o impulso creador: el cine ruso revolucionario de los años 20 o el neorrealismo italiano son ya ejemplos clásicos. Llegando a nuestro tema, el actual cine argentino puede convertirse en otro testimonio interesante de cómo un período de oscuridad, miedo y siniestra opresión puede inspirar —una vez superado— un revulsivo notable sobre la actividad artística.

Como en otros sectores (teatro, plástica, literatura) la libertad recobrada ha suscitado una sed de experimentar con entusiasmo en esos campos, a la que se suman nuevas generaciones. El cine, como arte industria más expuesto a las sujeciones de la censura y la situación económica, parece haber aprovechado la abolición de la primera y las dificultades innegables que produce la segunda.

Antes y después

Sin remontarse a los clásicos problemas del cine argentino —las dificultades de exhibición y promoción en el exterior, la censura que compartió con muchas otras cinematografías—, puede señalarse que todos ellos y en especial la censura moral e ideológica, se agravaron a partir del golpe militar de 1976. Por una parte, la intensificación

del organismo censor llegó a extremos situados entre el oscurantismo y el ridículo, agravados por la persecución de directores, autores y actores. Entre ellos hubo muertos y desaparecidos (Gleyzer, Juárez), censurados o amenazados (Héctor Alterio y Lautaro Murúa, entre los más conocidos) o incluídos en ominosas y delirantes listas negras, que impidieron sobre todo el trabajo de muchos intérpretes.

En el plano económico, se sucedieron las trabas y la disminución para las producciones por parte del organismo de protección y ayuda, el Instituto Nacional de Cinematografía. Hacia 1978, la desaparición de un impuesto que gravaba las localidades con un 10%, destinado al Instituto para la promoción de películas, hizo aún más difícil a la industria existente emprender obras de alguna ambición artística. La producción llegó a bajar a menos de 20 largometrajes por año, cifra muy inferior a la media normal. En este sombrío período sólo puede registrarse un hecho que beneficia a la actividad de los cineastas: no hubo un cine de propaganda explícito que halagase al régimen militar, aunque lógicamente la censura imperante no permitía incursiones críticas, ni aún veladas, a la crítica situación del país. La evasión, a través de un erotismo más reprimido que auténtico, films de humor craso y otras penosas vulgaridades, fueron el obvio camino comercial, con contadas excepciones, como *La isla,* (1979) de Alejandro Doria, o *El agujero en la pared,* (1981) de David J. Kohon, el excelente *El infierno tan temido,* de Raúl de la Torre (1980), o *Los viernes de la eternidad* (1980), incursión de Héctor Olivera en el cine fantástico.

En 1981, un notable film de Adolfo Aristarain *Tiempo de revancha* (que ya se había destacado con un policial, *La parte del león,* 1978), aparece como la primera obra que trasluce —aunque con las consiguientes elipsis— la tensa y opresiva realidad del país. Con un estilo seco y percutante, próximo al cine «negro» que Aristarain maneja con renovada solvencia, se desarrolla una trama de tortuosos intereses delictuosos. Un ex sindicalista (Federico Luppi) que ha conseguido borrar sus antecedentes de activista político y social, contratado por una empresa como experto en explosivos, llega a una mina donde va descubriendo los métodos inescrupulosos de la organización en el trato de sus operarios. Allí encuentra a un viejo amigo que le propone, para salir, simular un accidente que lo dejará «mudo» para cobrar una fuerte indemnización. Se inicia entonces un diabólico proceso de acosamiento, que lo llevará a descubrir que aquella supuesta explotación minera es la pantalla que oculta negocios más complejos y sucios, con la complicidad de las altas esferas internas e internacionales.

La historia avanza inexorable hasta un inesperado y trágico final, que cierra el círculo de la persecución del protagonista, convertido en víctima de un entramado de intereses ocultos. La originalidad y vigencia de esta aparente historia de «cine negro» radica en sus implicaciones. A través de la aventura y el riesgo de un individuo que aparentemente olvida su pasado de compromiso social para sobrevivir, hasta rebelarse de nuevo surgen implícitos la corrupción y el terror impuesto por un régimen sustentado por la violencia. La mudez impuesta es otro símbolo muy revelador del medio y la época en que se hizo el film y no pasaron desapercibidos. La intensidad y la maestría del relato contribuyeron a revelar en Aristarain un nuevo y talentoso autor para el cine argentino de esos momentos, oprimido por la crisis, la autocensura y la forzosa convivencia con el poder.

En la misma línea de aventuras «negras» y llenas de violencia, donde la metáfora es tan clara como discreta y concisa, Aristarain dirigió en 1982 *Ultimos días de la víctima,* que básicamente es la historia de un asesino profesional, métodico y eficiente, que al fin es atrapado por los invisibles poderes que gobiernan los crímenes. Una narración a la vez nítida y exasperada, intensa y parca, (anotar su admirable montaje) convierte al film en una obra maestra donde nada sobra y los significantes surgen sin retórica por la fuerza de la acción.

A medida que se desmorona el aparato de la dictadura, las metáforas se vuelven más concretas. El veterano Fernando Ayala, realizaba en 1982 *Plata Dulce,* una corrosiva sátira sobre el clima de especulación y corrupciones diversas que padeció la política económica del país en el período dominado por el tristemente famoso ministro de Economía Martínez de Hoz, con el vaciamiento industrial, el imperio de los negocios dudosos de las finanzas y la euforia alucinada del dólar barato. El film expone hábilmente cómo más allá de los especuladores en gran escala, una multitud de gentes de escasos medios entra en la rueda de las inversiones aparentemente fructíferas hasta que el ficticio aparato se derrumba.

Ya en vísperas de la apertura democrática, Ayala dirigió *El arreglo,* una de sus mejores obras. Era la historia de un hombre que ante la posibilidad de obtener el beneficio del agua corriente mediante un soborno, se niega tozudamente a transar. Era otra metáfora de cómo la destrucción moral de un país, suscitada desde el poder, podía alcanzar a los más pequeños detentadores de alguna influencia, pero también señalaba un camino de resistencia. *El arreglo* era una obra excelentemente realizada, sobria y con una magnífica interpretación, Federico Luppi a la cabeza.

Cuando ya se avizora la «retirada» del aparato militar (para algunos observadores, un movimiento meramente táctico), se multiplican las referencias a lo actual y al pasado, aunque siempre en elipsis y metáforas; una de ellas es el nostálgico *Espérame mucho* (1982-83) de Juan José Jusid, donde a través de los recuerdos de un niño se pasa revista a las épocas triunfantes del peronismo, hacia 1950. Otra es *Volver,* de David Lypsik (1982), metáfora sobre el clima artificioso de la tortuosa economía argentina de los 80, a través de la historia de un ejecutivo que ha hecho carrera en Estados Unidos y que regresa para supervisar el cierre de una fábrica vinculada a su multinacional.

En plena lucha preelectoral, cuando el peronismo y los radicales (tradicional partido argentino de centro) se imprecaban ferozmente, un film de Héctor Olivera arriesga hábilmente un tema candente para los seguidores de Perón: las luchas fratricidas entre su ala izquierda y ultraderechista. *No habrá más penas ni olvido* (1983), basado en una novela de Osvaldo Soriano, era una sátira implacable y sangrienta.

El triunfo radical evitó, tal vez, que el film cayera bajo las iras del peronismo de ultraderecha, el sector más zaherido en la historia. Era una tragicomedia, de estilo directo y eficaz, que desde el microcosmos de un pueblo de provincias revelaba las contradicciones auténticas del movimiento, cuya base popular se había frustrado precisamente por las fuertes tendencias fascistoides de sus dirigentes políticos y sindicales. *No habrá más penas ni olvido* obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín de ese año, 1983.

Después del silencio

El gobierno surgido de las primeras elecciones democráticas efectuadas desde 1973, se enfrentó a los problemas ingentes bien conocidos: el caos económico, la enorme deuda externa y, sobre todo, las heridas causadas por los delirantes crímenes de la dictadura, con su secuela de desaparecidos, torturados y asesinados. Las investigaciones sobre el genocidio y los juicios a los culpables más conspicuos tuvieron la repercusión previsible, lo mismo que los ecos de la infortunada y desastrosa guerra de las Malvinas. Una de las obvias medidas iniciales fue la instauración de una amplia libertad de prensa, que cada medio de difusión instrumentó de acuerdo a sus antecedentes éticos y sus compromisos, que en todos los órdenes —sobre todo en el ámbito cultural— provocó la ruptura del pesado silencio que sólo algunas voces aisladas se atrevieron a romper en los años de dictadura.

En el ámbito del cine, la liquidación de los organismos censores permitió que por primera vez se lograra una libertad de expresión total, salvo las habituales calificaciones morales para menores. Con poco más de tres años de esta apertura, pueden estimarse ya los resultados de este nuevo clima.

Al principio, como era dable esperar, hubo una cantidad de películas inspiradas en los recientes horrores. Algunas, basadas en hechos concretos, como *La historia oficial* (1984) de Luis Puenzo o *Los chicos de la guerra* (1984) de Bebe Kamin. La primera trataba el de los niños desaparecidos, hijos de activistas presos o asesinados por la represión y entregados a familias relacionadas con el régimen militar. Fue un relato intenso y de notable dramatismo, que obtuvo para la Argentina su primer Oscar. También el premio a la mejor actriz (Norma Aleandro) en el Festival de Cannes.

Los chicos de la guerra fue el intento honesto y a veces solvente de reflejar el impacto de la guerra de las Malvinas en sus víctimas más directas: los jóvenes soldados arrastrados a la torpe aventura. Otras obras dedicaban atención al análisis de las vivencias del país y sus gentes en el período de la dictadura. *Cuarteles de invierno,* de Lautaro Murúa (que regresó a la Argentina después de largos años de exilio en España) narraba la aventura trágica de dos seres patéticos (un boxeador en decadencia y un veterano cantor de tangos) que son invitados a participar en unas fiestas organizadas por el ejército en un pueblo de provincias. Se basaba en una novela de Osvaldo Soriano. *El rigor del destino* de Gerardo Vallejo (Premio del Festival de Huelva en 1985) también parte de una historia individual (un niño regresa a su provincia natal, Tucumán, de su exilio español) que a través de la vida de un sindicalista recoge diversas etapas de las luchas sociales.

En general, puede observarse que en los films que se realizan en los últimos años hay una diversificación temática en el análisis de la realidad argentina. A veces se retrocede a las fuentes históricas, como en *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984) de Juan José Jusid que narra un sonado escándalo producido en 1935, cuando el gobierno conservador de la época negociaba un entreguista convenio sobre carnes con Inglaterra. El film, de interesante planteo, obtuvo premios en Huelva y La Habana. Un elemento interviniente en esta película (como en el documental *La república perdida,* de 1983) es un intento de rescate de la memoria histórica del país. Una forma, por otra parte,

de comprender una actualidad a menudo críptica, puesto que su génesis viene de muy atrás.

Otro efecto de la nueva libertad de expresión fue un erotismo muy desinhibido, que ya no era novedad en otras latitudes. Lo mismo que el lenguaje, se desataba de sempiternas represiones y por lo mismo fue utilizado de acuerdo a las intenciones de sus autores. Muchas veces, fue un simple recurso comercial, otras un saludable elemento de autenticidad. Curiosamente, este erotismo participa ambiguamente del sadismo que ostentaron los torturadores; un ejemplo inquietante de estos impulsos que la mayoría de los hombres reprimen por humanidad o temor, se descubre en el film de Juan Carlos Desanzo *En retirada,* historia de un torturador ya «en paro».

En este film —y en algunos otros— las escenas de torturas y flagelaciones a mujeres, tienen un inequívoco objetivo erotizante. Pero estos casos (que por otra parte tienen notorios precedentes, como el *Portiere di notte,* de Liliana Cavani) no hacen lamentar en lo más mínimo los beneficios de la abolición de la censura, que devuelve a los espectadores su albedrío responsable. Cabe anotar que, como en todas partes, esta corriente de films comerciales y efectistas, lo mismo que el «porno», ocupa prontamente su nivel de audiencia relativa, al ser despojado del atractivo del fruto prohibido.

Del exilio y otras ausencias

La ausencia obligada de muchos cineastas, escritores y artistas, entre el numeroso núcleo de argentinos que sufrieron un largo extrañamiento (especialmente en España, pero también en México, Francia y otros países) trasladó su quehacer a otros ámbitos. Este tema doloroso y a veces polémico se trató en algunas películas recientes. El más conocido y celebrado, por su ambición artística y sus complejas referencias históricas, fue el de *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) de Fernando E. Solanas. El realizador del famoso film político *La hora de los hornos,* residió varios años en París y allí gestó su nueva obra, que gracias a la nueva situación política de la Argentina pudo emprenderla al fin como una coproducción con Francia, y se rodó en ambos países. En este atractivo film, donde Gardel, San Martín (el prócer de la independencia, que murió exiliado en Francia en 1850) y los personajes «actuales» comparten un exilio interior y exterior. «*Tangos* —ha dicho Solana— es a la vez una serie de historias del exilio y del sueño del país deseado, esta especie de tierra prometida a la que pertenecieron los combatientes de la guerra de la independencia, los Artigas, Bolívar, San Martín... La Patria Grande, el deseo de paz en la justicia y la libertad... con la cual soñaba el gaucho solitario de la pampa: Martín Fierro».

Sumariamente, la historia de *Tangos...,* la «Tanguedia» (Tango-más Tragedia-más Comedia) es la creación de una obra teatral que Juan Dos trata de montar en París con los mensajes fragmentarios que Juan Uno envía desde Buenos Aires, desde su exilio interior... Juan Dos escribe la música a medida que llegan esos trozos y la coreografía se va componiendo —y ensayando— entre tropiezos y dudas. Por lo tanto, el film es a la vez una obra musical y una serie de historias de tres generaciones de exiliados, en un tono entre fantástico y surrealista, muy libre, y con momentos muy felices de imagi-

nación. *Tangos, el exilio de Gardel* obtuvo entre otros, el Gran Premio Especial del Festival de Venecia (1985) y el Gran Premio (ex aequo) del Festival de La Habana.

Podría incluirse aquí una película de producción francesa, pero que se debe a un director argentino, Hugo Santiago, afincado en París desde hace bastantes años, porque su tema es también el exilio y la música: *Les trottoirs de Saturne* de Hugo Santiago. Es un film complejo, muy largo y, a veces, de una sofisticada intelectualidad barroca, pero de indudable fascinación. Con una magnífica fotografía en blanco y negro de Ricardo Aronovich (argentino también afincado en París, donde ha trabajado con Alain Resnais, Louis Malle y Margueritte Duras, entre otros) es en sí un exilio. Un famoso músico de tango, Rodolfo Mederos, interpreta al protagonista, Fabián Cortés, que es también un famoso músico de tango exiliado en París. Ni esa fama, ni los amores ni la amistad le hacen soportable el extrañamiento. Esta sumaria sinopsis no alcanza a reflejar el deambular elíptico del relato, que entrecruza todos los hilos posibles de un extenso grupo de emigrados latinoamericanos en su vivir cotidiano a caballo de la cultura francesa y las obsesiones del pasado cada vez más lejano de sus raíces originales. La historia, además, permite oír la música de Mederos, un notable autor e intérprete del tango de vanguardia.

Ambos exilios —el de los que tuvieron que irse y el de los que se quedaron en el silencio y el temor a la represión, sin muchas posibilidades de libertad— se dibujan en forma notablemente lúcida en *Los días de junio,* de Alberto Fischerman. El título se refiere al momento en que la aventura de las Malvinas llega a su patético final. Este eco trágico está apenas señalado con apuntes indirectos; el tema central es el reencuentro de un actor que llega de su exilio europeo y reencuentra a algunos amigos con los cuales compartió ideas y momentos de entusiasmo. Todos han sido quebrantados por el terror y la represión; torturas, silenciamientos, trabajos frustrados. Incluso uno de ellos sufre como culpa no haber sido tocado por la represión ideológica. Lleno de símbolos y ecos de heridas no cerradas, el encuentro sufrirá —como broma siniestra— uno de los últimos ecos de la persecución de las bandas armadas paramilitares; como siniestra advertencia de que esas fuerzas malignas estaban en retirada, más que en derrota definitiva. Film rico y complejo, elige un camino más íntimo que los hechos descarnados de la historia reciente. *Los días de junio* obtuvo, entre otros, el premio de la FIPRESCI en el Festival de San Sebastián de 1985.

Entre la memoria y el futuro

Entre las obras que optaron por la denuncia de los hechos terribles de la dictadura, ha tenido una repercusión notable *La historia oficial* (1985) dirigida por Luis Puenzo. Con eficacia narrativa y excelente interpretación, el film trató con intensidad el drama de los niños secuestrados, hijos de militantes desaparecidos o asesinados, que a veces se entregaban a familias más o menos relacionadas con el poder. Puede señalarse como otra virtud de la obra, la sinceridad y rigor con que resume el drama humano y social sufrido por el país, sin dejar de señalar a sus culpables.

Cuarteles de invierno (1985) basado como *No habrá más penas ni olvido* de Olivera en una novela de Osvaldo Soriano, muestra el absurdo, el terror y la locura de este pe-

ríodo negro, teñido por el humor negro característico del autor. En este caso, la amistad entre un viejo cantor de tangos y un boxeador en decadencia contratados en un pueblo para una fiesta organizada por los militares. La dirigió Lautaro Murúa, actor notable que ya en 1961 había dirigido un film clave de aquella época: *Alias Gardelito*. *El rigor del destino* (1985) de Gerardo Vallejo y *Mirta de Liniers a Estambul* (1986) de Jorge Coscia y Guillermo Saura, también desarrollan, en enfoques diversos, los conflictos de la represión política. La primera se remonta a hechos más lejanos: huelgas obreras en la norteña ciudad de Tucumán a través de los ojos de un niño (recién llegado del exilio de su madre en España) que descubre el diario de su padre muerto. Obtuvo el premio del Festival de Huelva de 1985. La otra película, primera obra de Saura y Coscia (que había egresado de la escuela de cine del Instituto Nacional de Cinematografía) es una visión muy original de los avatares europeos de una joven estudiante que se reúne con su pareja, un militante que debe exiliarse en Suecia. Como en otras «operas primas» recientes, sorprende la madurez y la frescura de su estilo que rehuye los tópicos y las tentaciones discursivas.

Puede observarse, asimismo, que existen ya síntomas de una apertura a temas muy diversos, que pueden retroceder a hechos lejanos, como en *La Rosales* de David Lipszyc (1985). Es una ácida reconstrucción de un hecho poco conocido —el hundimiento en 1892 de un buque de guerra donde el capitán y los oficiales abandonaron a la tripulación a su suerte— donde el poder político y la Armada terminan por absolver a los culpables. Pese a su lejanía, las entrelíneas del film no dejan de tener cáusticas referencias a la idiosincracia militar. Otra obra de gran interés, *Pobre mariposa* (1986) de Raúl de la Torre, teje su relato con la influencia nazi en la Argentina de 1945, que permitió que muchos jerarcas alemanes se refugiaran allí.

La vitalidad de una cinematografía se manifiesta, sin duda, en algo más que la trascendencia de sus temas. La autenticidad y la imaginación, sumadas a una madurez expresiva notable, se manifiesta ya en obras que se acercan a la comedia —género tan difícil como desdeñado por los buscadores de «arte»—. *Esperando a la carroza* (1985) de Alejandro Doria; *Seré cualquier cosa pero te quiero* (1986) de Carlos Galettini; *Otra historia de amor* (1986) de Américo Ortiz de Zárate, son buenos ejemplos de un humor sólido y a veces delirante. El delirio y la sutileza irónica también dominan en *Chechechela*, (1986) de Bebe Kamin, donde el aparente costumbrismo se trasciende en radiografía social más profunda, nada conformista.

Huelva y otras sorpresas

Los éxitos del cine argentino en diversos festivales, lo mismo que el Oscar obtenido en Los Angeles, no parecen fenómenos aislados. En el excelente Festival de Huelva, dedicado al cine iberoamericano, películas de este origen han obtenido premios mayores en forma reiterada: *Espérame mucho* en 1983, *Asesinato en el Senado de la Nación* y *Los chicos de la guerra* (ex aequo) en 1984, *El rigor del destino* en 1985. En 1986, el premio oficial fue para *Pobre mariposa*, pero asimismo *Mirta de Liniers a Estambul* recibió el de la Crítica y una mención especial del jurado oficial; la Federación andaluza de cine clubs otorgó su premio al conjunto de las obras presentadas en el ciclo de

la Productora Arias; la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía eligió *Pobre mariposa.* También el premio del público fue a otro film argentino: *Otra historia de amor,* lo cual es muy significativo, habiendo en concurso una película realizada en Andalucía... Quizás esto último debería hacer meditar a los distribuidores españoles, que han demostrado habitualmente poco interés en presentar comercialmente películas argentinas y latinoamericanas en general.

Venecia, Biarritz, San Sebastián, La Habana, Locarno, Montreal, Cannes, Berlín, Valladolid, Chicago, Moscú, Rotterdam, entre otros certámenes, han distinguido también a films argentinos recientes y esto puede ser un estímulo para una cinematografía que debe luchar, como otras muchas, por la difusión en un mercado difícil, casi siempre copado por los países más poderosos económicamente, con Estados Unidos a la cabeza.

Revelaciones

Probablemente 1986 significará, en la historia del cine argentino, el año en que un porcentaje elevado de films (el 50 % del total, según un crítico de Buenos Aires) tuvo un nivel técnico y artístico notable y en algunos casos excepcional. Asimismo se iniciaron en el largometraje numerosos directores nuevos, como Carlos Sorin, Jorge Polaco, Guillermo Saura, Jorge Coscia, Teo Kofman y José Santiso entre los más exitosos.

Por su parte, la cineasta argentina más prolífica y con mayor sentido comercial de la producción, María Luisa Bemberg, estrenó su film más ambicioso, *Miss Mary,* ensayo de enfocar el europeísmo de la aristocracia ganadera a través de la historia de una institutriz inglesa (para lo cual contrató a la actriz Julie Christie). El resultado mezcla feminismo, melodrama, historia y cierta crítica social con resultado muy desigual. Por motivos de autenticidad (¿quizá?) o razones de mercado, está hablada casi al 50% en inglés (con subtítulos) y en castellano. María Luisa Bemberg, cuyo mayor logro fue un lujoso melodrama histórico *Camila* (1984) había realizado antes films como *Momentos* y *Señora de nadie,* donde introduce con cierta superficialidad ambientes de la alta burguesía argentina (que conoce bien porque son los suyos) y un feminismo tenue, apto para la hora del té.

Las revelaciones más interesantes, dentro de lo que este observador pudo ver, son *Diapasón,* de Jorge Polaco, y *La película del Rey,* de Carlos Sorin. A ellos podrían añadirse otros films infrecuentes, como *Hombre mirando al Sudeste,* de Eliseo Subiela, y *Gerónima,* de Raúl Tosso.

Diapasón, por ejemplo, es una obra insólita, que casi podría llamarse experimental, si no fuese por la madurez y la precisión de su lenguaje expresivo en todos los niveles. Es —según la sinopsis de su autor— «la historia de un violador violado», aislado soñador que se construye un mundo cerrado y exquisito —artificioso y barroco— sólo vigilado por dos silenciosos sirvientes que también se construyen un tortuoso universo de ritos ocultos. El protagonista, que narra su historia en *off,* conoce a una mujer, fea y no muy joven, erudita en griego y en literatura pero muy poco elegante, a la cual trata de transformar y elevar a su condición de supuesto (e imaginario) príncipe de origen

yugoeslavo. El taumaturgo es quien al fin queda transformado y asume su soledad y su falta de contacto humano.

Film lleno de pliegues alucinantes y varios niveles de significación, provocativo y original, especie de rito propiciatorio con oficiantes de compleja psicología, sólo podría compararse lejanamente con Samuel Beckett en su angustiosa vivencia del absurdo. En su mundo cerrado, sin embargo, hay una puntuación inquietante del mundo exterior —también absurdo— con fugaces imágenes de crímenes y el sonido de explosiones lejanas, a las cuales los personajes parecen no atender. Una alegoría, entre tantas, de una realidad siniestra. El autor y director, Jorge Polaco, nació en 1946 y es profesor de Literatura y sólo había realizado antes cuatro cortometrajes. *Diapasón* fue premiado en Rotterdam y en Locarno.

La película del Rey, de Carlos Sorin, es otra «opera prima» excepcional. Con el recurso del film dentro del film, Sorin narra la historia de un joven director de cine que se traslada a la Patagonia para rodar la delirante odisea de Aurelie Antoine, un oscuro procurador francés de provincias que se proclama rey de la Araucania y Patagonia hacia 1860, obteniendo el apoyo de numerosas tribus indígenas. Este sueño de una monarquía constitucional influída por las ideas de la Revolución Francesa se derrumba cuando es apresado por las autoridades, declarado demente y exterminados los indios que quería redimir. El film mezcla las escenas de aquella historia delirante con el rodaje lleno de contratiempos del cineasta, hasta que ambos sueños alcanzan su lirismo y la desgracia. Es un film a la vez divertido y lleno de hallazgos expresivos, que al mismo tiempo es un retrato de las vicisitudes que el cine suele prodigar a sus amantes, decididos a crear sus sueños y a chocar con sus dificultades económicas. Premiada en Venecia, Biarritz y Valladolid, debe estrenarse en varias capitales europeas.

Hombre mirando al sudeste (1986) de Eliseo Subiela, es otra propuesta original, entre la ciencia ficción y la metafísica. En un hospital psiquiátrico aparece, sin que nadie sepa cómo, un hombre que dice llamarse Rantés. Un médico lo interroga y escucha con una mezcla de estupor y escepticismo que Rantés declara provenir de otro planeta, que no es humano y que recibe y transmite informaciones... Para ello suele colocarse inmóvil, en el jardín, mirando al sudeste. Para el psiquiatra, es un caso extraño y duda entre creerlo o considerarlo un simulador. Las fronteras de la normalidad se quiebran para él, mientras constata que es imposible identificarlo y que revela un cociente mental de genio. Rantés ayuda a los demás pacientes y descubre inéditas fuentes de sensibilidad, como en la notable secuencia en que les transmite a distancia las sensaciones de un concierto de la Novena Sinfonía. Con un clima logradamente extraño y poético, el film es una alegoría sobre la deshumanización de la sociedad contemporánea.

Gerónima, de Raúl Tosso, en un plano muy diferente, también pone en un agrio interrogante el concepto de «civilización». Al comienzo, se planteó como un documental de 16 mm. sobre la historia de una india mapuche que vive en el desierto patagónico, con sus cuatro hijos, en una desolada miseria. Pero el material se presentó tan lleno de interés, que se convirtió en un largometraje donde la historia recogida en grabaciones de un médico cuando la india Gerónima y sus hijos fueron internados en un hospital, se reconstruye dramáticamente, con autenticidad y sin recursos fáciles. De ese modo, y con el fondo de la grabación original de la voz de Gerónima (que en el film inter-

preta Luisa Calcumil, con sorprendente veracidad) se logra el testimonio estremecedor de una transculturización inoperante.

Junto a estos films notables hay que consignar otros de interés, como *Malayunta* y *Perros de la noche.* El primero, dirigido por José Santiso, es una especie de ceremonial de horror y dominación que enfrenta a un escultor bohemio y un matrimonio maduro que subalquila una habitación en casa del primero que, poco a poco, lo aprisionan en nombre de una moral hipócrita. Bien dirigido y con una interpretación espléndida de Bárbara Mugica, Federico Luppi y Miguel Angel Solá, denota en su estructura, sin embargo, su evidente origen teatral, una obra de Jacobo Langsner. *Perros de la noche,* de Teo Korman, por su parte, es una desolada y sórdida visión de unos desamparados hermanos criados en una «villa miseria» y su periplo errante en locales de «striptease» y prostitución. La pintura es excelente, pero su tónica de testimonio social se resiente por el predominio de la relación psicótica de su protagonista, una especie de subnormal patético. Ambos films, pese a estos reparos, son muestras de una inquietud poco frecuente.

Perspectivas y proyectos

Las cifras de estrenos y los proyectos en trámite parecen indicar un crecimiento, desde 1986, que invierte la corriente depresiva de los sombríos años del 76 al 80. No son ajenos a este momento activo y bastante fértil en iniciativas la inteligente política de estímulos que ha propugnado Manuel Antín en la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía. Un ejemplo ha sido el notable número de nuevos realizadores que han podido iniciar sus primeros largometrajes, algunos —como Sorin y Polaco— con el respaldo de premios importantes. La siempre difícil tarea de promoción en el exterior recibe una atención apropiada por parte del Instituto y ya ha dado algunos frutos. Por ahora, esta gestión laboriosa se ha visto ayudada por el talento y la imaginación de algunos creadores, pero debe mantenerse y aumentarse con habilidad en esa selva intrincada que es el mercado internacional.

Si la sempiterna crisis económica no lo impide, este año se presenta con perspectivas interesantes. Según informaciones periodísticas argentinas, ya había veinte películas esperando estreno y casi treinta en rodaje o preparación. Entre las primeras pueden citarse las ya comentadas *Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura) y *Hombre mirando al Sudeste* (Eliseo Subiela); *Debajo del mundo* (codirigido por Beda Manuel Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro, coproducción con Checoslovaquia, con exteriores rodados en ese país); *El hombre de la deuda externa* (Pablo Oliva); *Sofía* (Alejandro Doria); *La máscara de la conquista* (Miguel Mirra); *La mayoría silenciada* (Zuhair Jury); *El dueño del Sol* (Rodolfo Mórtola); *Cuidado, hombres trabajando* (Néstor Cosentino); *Milagrosa Virgen Gaucha* (Rubén Abel Beltrami); *International Taxi Uno* (Vicente Viney); *Había una vez una ballena* (Juan Schröder) y *Secretos en el monte olvidado* (Leo Kanaf), ambos documentales, *Amazona* (coproducción entre Aries y Roger Corman, dirigida por Alejandro Sessa); *Las veredas de Saturno* (realizada en Francia por Hugo Santiago y que ya comentamos en estas notas) y algunas comedias más o menos comerciales como *Me sobra un marido,* de Gerardo Sofovich.

Puede destacarse el retorno al largometraje de Simón Feldman, prestigioso cortometratrajista y pedagogo, después de once años. Ha realizado ahora una tragicomedia sobre el país a través de un productor de televisión que quiere vender sus programas en el exterior. El film se titula *Memorias y olvidos.* Feldman fue uno de los impulsores del «nuevo cine» de los años 60 con *El negoción* y *Los de la mesa diez.*

En proceso o en vías de terminación están, entre otros, *Made in Argentina,* de Juan José Jusid, filmada en Buenos Aires y Nueva York, basada en la obra teatral *Made in Lanús,* de Nelly Fernández Tiscornia; *Sin fin (o muerte no es ninguna solución)* de Christian Pauls, que al parecer tenía como propuesta filmar *Casa tomada* de Cortázar; *La vida entera/Opus album,* de Carlos Olguín, que es también una «opera prima», como *Soy paciente,* de Rodolfo Corral. Asimismo se anunciaba la terminación de *Deadly* coproducción con Estados Unidos hablada en inglés pero rodada íntegramente en Buenos Aires por el notable autor de *Ultimos días de la víctima,* Adolfo Aristarain. Otra coproducción, esta vez con Suecia, será *Y (El corresponsal)* de Carlos Lemos, donde aparecen los famosos Erland Jossephson, Harriet Andersson y Max von Sydow. Otra coproducción del mismo director, es *Los dueños del silencio,* donde actúan Bibi Andersson, Max von Sydow y Thomas Hellberg. Ambos se anuncian como «thrillers» políticos. El director Alberto Fischerman *(Los días de junio)* debe haber terminado, para estas fechas, *La clínica del doctor Cureta,* una comedia. El mismo tenía ya concluído un film sobre recuerdos y testimonios del famoso escritor polaco Witold Gombrowicz, que vivió muchos años en Argentina. Se titulará *Gombrowicz o la seducción.*

Unos dieciocho proyectos se anunciaron en los primeros meses del año, pero este número es sumamente aleatorio. En cine los proyectos suelen resolverse o desaparecer en cuestión de días. De todos modos, la producción argentina de largometraje parece estabilizarse en la treintena. Algunos films debían comenzar ya, como *Mamá querida* de Silvio Fishbein y *Sur,* de Fernando Ezequiel Solanas. Este último protagonizado por Susú Pecoraro, Miguel Angel Solá y Phillipe Léotard, debía comenzar en la segunda quincena de febrero, pero se demoró por una operación quirúrgica que sufrió el laureado director de *La hora de los hornos* y *Tangos, el exilio de Gardel.*

El realizador de *La película del rey,* Carlos Sorin, comenzaría en agosto su segundo largometraje, *El Evangelio según Harvey Lodge,* en escenarios naturales de La Pampa y Neuquén. Jorge Polaco, que se inició con el excepcional *Diapasón,* debe estar ya en pleno rodaje de su segundo largo, *El nombre del hijo...,* que según se ha difundido plantea un «conflicto de identidad».

Oscar Barney Finn, realizador de *La balada del regreso* y *Contar hasta diez,* debía comenzar en mayo o junio *Chocolate über alles* basado en un cuento de Beatriz Guido. Será una coproducción argentino-polaca.

El veterano director Fernando Ayala *(El arreglo, Pasajeros de una pesadilla,* entre los más recientes trabajos del cineasta que hizo *El jefe,* un título mítico, en 1956) prepara con Aída Bortnik el guión de *Las vueltas de la vida.* Habría que señalar por último, para no extender demasiado esta reseña, que dos cineastas de los años del «nuevo cine de los sesenta», Ricardo Alventosa y Martín Schor, comenzarán sendos largometrajes, tras años de silencio. Alventosa *(La herencia,* 1960), prepara una adaptación de

la obra teatral de Alberto Adellach *Chau Papá.* Martín Schor (del cual sólo conocemos cortometrajes) realizará un largometraje titulado *Mea Culpa.*

En suma, el cine argentino ha superado años difíciles y presenta ahora una vitalidad muy estimulante, con obras valiosas y una variada gama de posibilidades creadoras. Un índice estimulante es la gran cantidad de nuevos realizadores que se incorporan a la actividad fílmica, muchas veces con un talento y una perfección formal poco frecuentes. El tiempo dirá si esta corriente de films exigentes, imaginativos y maduros en la expresión hallan el apoyo del público y la proyección que merecen. Por lo pronto, la antigua discusión sobre su autenticidad, su interpretación de la realidad nacional y sus diferentes estéticas (sin contar las sempiternas acusaciones de su mimetismo ante las modas del cine europeo) parecen agotadas y superadas, felizmente. En sus mejores ejemplos (y hasta en las obras de simple espectáculo), hay un nivel poco frecuente de calidad, pese a los sempiternos problemas económicos. Persisten sin embargo los fims puramente alimentarios, de rutina comercial y escasa originalidad. Pero esto sucede en todas partes y si se cuentan las obras producidas en los últimos años (sobre todo en 1986), su número es sorprendentemente escaso. Todo esto, y cabe remitirse a lo reseñado en estas páginas, permite esperar el futuro con esperanza.

Nota final: En 1983 el número de estrenos fue menor que en los dos años anteriores y se advierte un reajuste de la producción ante el cambio político. La abolición de la censura y las nuevas relaciones con el Instituto de Cinematografía, cuya dirección asume el cineasta Manuel Antín, producirá sus efectos a partir de 1984. Aún así, ya se advierten los efectos del nuevo clima, en diversos films. *El arreglo,* de Fernando Ayala; *No habrá más penas ni olvidos,* de Héctor Olivera; *Los enemigos,* de Eduardo Calcagno y *Espérame mucho,* de Juan J. Susid, son los films más interesantes de 1983, cuando sólo se estrenan 17 largometrajes, uno de los cuales, *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro,* de Nicolás Sarquis, se había comenzado en 1975.

En 1984 hay 22 estrenos y entre ellos se destacan *Asesinato en el senado de la Nación,* de Juan José Jusid; *Los chicos de la guerra,* de Bebe Kamin; *La Rosales,* de David Lipszyc; *Pasajeros de una pesadilla,* de Fernando Ayala; *Cuarteles de invierno,* de Lautaro Murúa y *Darse cuenta,* de Alejando Doria. Hay dos estrenos que se habían postergado por razones diversas: *Los hijos de Fierro,* de Fernando Solanas, realizado en 1972-74 y montado en Francia al exiliarse su director; *La pródiga,* film de Mario Soffici protagonizado por Eva Perón en 1945 y que se daba por perdido.

Entre 1985 y 1986 hay una sucesión de realizaciones felices y que aumentan la calidad y variedad del panorama: *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, que obtiene el primer Oscar para el cine argentino; *Los días de julio* (1985) de Alberto Fischerman; *Esperando la carroza* (1985) de Alejandro Doria y otros films, revelan interés, ya anuncian una renovación. En 1986, crecen la producción y también la calidad media. *El exilio de Gardel* (Solanas); *Diapasón* (Jorge Polaco), *Gerónima* (Raúl Tosso), *La película del Rey* (Carlos Sorin), *Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura), *Pobre mariposa* (Raúl de la Torre), *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate), *Malayunta* (José Santiso) son algunas de las más notables. La mayoría cosecha premios en festivales y hay que subrayar el gran número de «óperas primas».

Entre las más recientes, de estreno inminente al escribirse estas notas, hay que destacar *Hombre mirando al Sudeste,* de Eliseo Subiela, *La noche de los lápices,* de Héctor Olivera y otras de variado interés.

José Agustín Mahieu

Miró: sembrador de estrellas

La relación del pintor Joan Miró con la poesía escrita fue siempre muy intensa. En conversaciones solía hacer raras veces referencias a la pintura, pero sí muy frecuentes a la poesía o la música —y, a decir verdad, más a la música que a la poesía—. *Atènyer la música* —alcanzar la música— era un propósito que, a juzgar por uno de sus cuadernos de bocetos juveniles, parece haberse impuesto tempranamente. Y la denominación «melodías pintadas» otorgada en alguna ocasión a sus cuadros, es por supuesto idónea. Pero este acercamiento a la música, por interesante que sea, cae fuera del marco de estas breves anotaciones que han de ceñirse exclusivamente a la relación que Miró siempre mantuvo con el arte de las palabras.

Un pintor capaz de dar a sus cuadros títulos tan imantados de fantasía como *Los jazmines con su perfume dorado embalsaman el vestido de la muchacha, El diamante sonríe en el crepúsculo* o *Una gota de rocío cae del ala de un pájaro y despierta a Rosalía, que duerme a la sombra de una telaraña,* para elegir sólo algunos ejemplos, debería de estar, naturalmente, en posesión de un sentido muy ejercitado de los elementos poéticos. Sus títulos resultaron siempre sugestivos. Miró afirmó una vez que «hallaba» sus títulos mientras trabajaba, como si no los inventara sino más bien como si estuvieran ya elaborados y dispuestos en algún lugar y sólo esperasen ser descubiertos por el pintor. «Cuando he encontrado el título vivo en su atmósfera», contaba en *Yo trabajo como un hortelano,* texto fundamental publicado en 1959, «Para mí el título resulta entonces una realidad cien por cien; como les sucede a otros con el modelo, una mujer recostada, por ejemplo. El título es para mí una realidad exacta.» El título como modelo, algo a *reproducir* o *igualar,* más que ilustrar. «Para mí, un cuadro debe ser como las centellas. Es preciso que deslumbre como la belleza de una mujer o de un poema, es preciso que tenga una irradiación, que sea como esas piedras que usan los pastores de los Pirineos para encender sus pipas.»

Hasta aquí la carga verbal que conlleva el título en sí. Pero letras y palabras poseen también cualidades plásticas hacia las que Miró a menudo se sintió atraído. Los cubistas le habían enseñado a colocar en los cuadros palabras o framentos de palabras, como todavía otro elemento enriquecedor. En un cuadro suyo, *Paisaje catalán,* que data de los años 1923-24 y del que suele decirse que constituye un momento crucial de su desarrollo, se ven en un extremo las cuatro letras *s, a, r* y *d,* que alguna vez han sido interpretadas como el comienzo de la palabra «sardina» (tal vez el origen del gracioso apodo que le pusieron los surrealistas: «L'arbre à sardines») pero que podía ser también y quizás con más razón el comienzo de la palabra «sardana».

En *Letras y cifras atraídas por una centella,* de 1968, los signos del alfabeto bailan y revolotean libremente, pintados con patrón y sin que signifiquen nada en particular: levantamiento alegre en contra de los cánones impuestos por la ortografía. Por otra parte, Miró ha pintado también, con evidente placer, oraciones enteras o diminutos poemas plenamente legibles en varios cuadros, como por ejemplo: *Une étoile caresse le sein d'une négresse,* de 1938.

Avido lector de poesía, Miró tuvo siempre amigos poetas, y es larga la lista de los poemarios que ha ilustrado. En su Barcelona natal, ya durante la primera guerra mundial, se había vinculado a varios poetas jóvenes que con gran entusiasmo absorbían las ideas más radicales, tanto del arte como de la política. Todos ellos estaban imbuidos de la nueva poesía francesa (en la que Apollinaire jugaba un papel singularmente prominente), se interesaban por el futurismo italiano y consideraban a Picasso, que pocos años antes se había trasladado a París, como su predecesor inmediato. También el dadaísmo tuvo un vástago momentáneo en Barcelona, debido a la estancia provisional pero eficaz de Picabia en la ciudad. Y finalmente, en este recuento rápido de influencias, no se pueden omitir la de las corrientes socialistas, ante todo anarquistas, que hacia esa época se incrementaron en Cataluña, encontrando en Barcelona un fuerte bastión hasta los días de la guerra civil.

Entre los amigos coetáneos de Miró encontramos a J.V. Foix, cuyos primeros libros ilustró y con el que se mantendría en productivo contacto a lo largo de los años. Ya en 1918, año en que Miró expone por primera vez, Foix le dedica un poema que empieza de manera *resplandeciente:* «Parpellegen ulls clars al clar de les espigues». Dentro de la poesía catalana Foix ha sido, en cierta medida, lo que Miró dentro de la pintura: un talento independiente y sin igual, fecundo e inspirante, durante mucho tiempo mantenido a la sombra por razones no solamente aunque por la mayor parte políticas.

Cuando Miró maś tarde se trasladó a París, uno de sus vecinos en la Rue Blomet (donde le había prestado su estudio el escultor Gargallo), resultaba ser André Masson. En una entrevista con el crítico norteamericano James Johnson Sweeney, Miró relata: «Masson leía mucho y siempre estaba lleno de ideas. Entre sus amigos se encontraban precisamente todos los jóvenes poetas de aquel tiempo. A través de Masson los conocí —a través de ellos oí discutirse la poesía. Los poetas que Masson me presentaba me interesaban más que los pintores que yo había conocido en París. Me hechizaban sus nuevas ideas y en especial la poesía que discutían. Noches enteras me llenaba yo de esa poesía —particularmente la que seguía la tradición de Jarry...» Vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que Miró, tan poco intelectual, se interesaba por «las nuevas ideas»

con las que entró en contacto en París, y que nombre expresamente a Alfred Jarry, que al menos en lo que se refiere a la forma de vida que llevaba parece estar ubicado tan lejos de él. Pero hay similitudes subyacentes. Tal vez se dejaron apreciar de manera graciosamente ostensible en el espectáculo que hace algunos años el grupo teatral *La Claca* creó en estrecha colaboración con el viejo maestro titiritero que fue Miró: espectáculo que, en todo su humor drástico, sin duda tenía muchos puntos comunes con el *Rey Ubu* de Jarry.

Entre los muchos poetas que Miró conoció y frecuentó en París mencionaré en primer lugar a Tristan Tzara, Robert Desnos y André Breton. Ya esto indica cuáles fueron las *nuevas ideas* que, a través de estos poetas, llegaron a Miró. Y gracias a ellos y a precursores como Rimbaud, Lautréamont y el ya mencionado Jarry, pudo encontrar un camino que gradualmente lo llevó a salvarse del realismo que había estado practicando hasta *La Masía,* el famoso cuadro que estuvo en posesión de Ernest Hemingway.

En 1925 dice haberse dedicado casi exclusivamente a «dibujar alucinaciones» y aquel mismo año termina *Carnaval de Arlequín,* tan rico en sugestiones poéticas. Miró había caído en el campo de alta tensión del surrealismo. Breton vio en él a un practicante ejemplar del automatismo psíquico, que superaba a todos los demás en inocencia y espontaneidad, y hasta lo llamó «quizás el más surrealista de todos nosotros». Cuando Miró hizo su primera exposición parisina en la Galerie Pierre en 1925, el catálogo contenía un texto de Benjamin Péret, que era otro de sus amigos surrealistas. Y cuando un tiempo después se realizó en la misma galería la primera exposición colectiva del grupo surrealista, Miró era obviamente uno de los participantes.

En lo sucesivo mantuvo buenas relaciones con Breton y su grupo, al mismo tiempo cuidándose de guardar cierta distancia y de no mezclarse en las luchas internas como externas del grupo. Por las mismas razones no dudó en hacer testimonio de su amistad a renegados como Michel Leiris, Antonin Artaud o Jacques Prévert. Por su parte otro de estos apóstatas, Raymond Queneau, se divirtió componiendo en 1949 —en sobreentendida polémica con Breton y los surrealistas— un diccionario del mundo de signos del pintor, que denominó «miroglíficos» y los cuales, según su opinión, de ningún modo eran subconscientes ni instintivos sino portadores de un significado más bien deliberado. El mismo Miró nos habla de su «vocabulario de formas». Esto podría indicar que, en alguna medida, creó conscientemente su propio alfabeto por medio de símbolos como estrellas, escaleras, cabellos y otras figuras con cuya ayuda, en constelaciones siempre nuevas, nos quería comunicar algo. Queneau lo define como «poeta prehistórico» y tampoco es difícil ver las semejanzas con la caligrafía china o japonesa, que no son otra cosa que escritura.

Lo que Miró dijo apreciar en los surrealistas era ante todo el no comprender la pintura —ni el arte en general— como un objetivo en sí. «No hay que preocuparse, en efecto, de que una pintura permanezca tal cual», decía, «sino más bien de que esparza gérmenes, de que difunda semillas de las que nazcan otras cosas.» De esta forma los surrealistas aspiraban a trascender la pintura, algo que Max Ernst no dejó de recalcar enérgicamente en sus escritos. Miró fue vecino también de este pintor (tan versado como Masson en literatura) cuando se mudó en 1927 a la Rue Tourlaque, donde además vivían Hans Arp, pintor y poeta, y Paul Eluard, el más luminoso, el más poéticamente

desenfadado entre los surrealistas. Una más entre ellos habrá que nombrar: René Char, al que Miró conoció ya durante aquellos primeros años en París, pero con el que no comenzó a colaborar hasta más tarde, a partir de 1948, cuando adorna con una litografía *Fête des arbres et du chasseur,* iniciando así una relación larga y provechosa.

De manera general el número de libros que Miró ha ilustrado —si es que puede usarse ese término— se fue incrementando considerablemente después de la guerra europea. Son libros de poetas que ya he nombrado, pero también de otros surgidos posteriormente, como Yves Bonnefoy o Jacques Dupin. En un caso el procedimiento ha sido el contrario de lo usual. Al estallar la guerra, Miró terminó de pintar una serie de guaches, *Constellations,* que más tarde inspiró André Breton a escribir veintidós «prosas paralelas», que juntas constituyen el hasta ahora más magistral intento de acercamiento a la obra de Miró por las vías del lenguaje poético, una extraordinaria confluencia de imagen, texto y pensamiento.

Por razones obvias, tras su regreso a Barcelona en 1940 Miró tenía que llevar una vida más retraída. La situación cultural de la España franquista era cuando menos asfixiante; su propia presencia allí podría parecer en muchos aspectos dudosa. Tenía que pasar un largo tiempo antes de que expusiera en su país; de todos modos, Miró venía a ejercer una influencia casi clandestina sobre toda una generación de artistas jóvenes. Para ellos la obra del pintor reveló, en palabras de Antonio Tàpies, una «verdad siempre revolucionaria». Joan Brossa particularmente, fuerza motriz del grupo Dau al Set, se convirtió en propagador de aquella verdad, formulando en distintos poemas su afinidad espiritual con el pintor. Otro miembro del grupo, Juan Eduardo Cirlot, escribió una de las primeras monografías que sobre la obra de Miró habían de publicarse en castellano.

A juzgar por el número de poemas que surgieron del carnaval visual que a lo largo de su vida desencadenó este estoico maestro de ceremonias, este «juglar sutil» (Char), este «malabarista menos abstracto del mundo» (Prévert), podemos deducir que tuvo no poco éxito en su intento de esparcir semillas, de inspirar. El espíritu de libertad que emana de sus obras no ha dejado de influir en los poetas. En Miró nos encanta su ingravidez, su inmediatez y su capacidad de dejarnos perplejos. En un instante aparece grotescamente con una pata tan fluctuante como una nube y en el próximo está parado de puntillas en una pirueta de las más elegantes. Era al mismo tiempo ingenuo y astuto a la hora de dar rienda suelta a su espontaneidad, y sabía ponerle trampas al pensamiento generador de imágenes. Sabía, como lo expresa Tristan Tzara, «explorar el azar prohibido».

Naturalmente, su obra no ha servido de incentivo únicamente al círculo de sus amigos poetas, por extenso que sea. Para dar un solo ejemplo, el poeta escocés Ruthven Todd escribió en los días de la guerra civil un poema que se inspira en el Miró terrenal, el de las cántaras, tinajas y ocarias de barro, el herbolario mágico Miró, cuyos paisajes simbolizan una existencia de ensueño entonces destrozada por las bombas fascistas: «And the magician found when he had woken / His people killed, his gay pots broken».

Otros, muchos más, levantan también la vista en sus poemas hacia ese cielo en cuya contemplación Miró decía sentirse subyugado. «La mecánica celeste le ha mostrado desde

hace mucho a este juglar sutil, sus laberintos y sus cifras», ha escrito René Char. Y junto a él, en una fila que parece interminable, nos vamos sumergiendo uno a uno en la sensualidad de su contemplación.

Lasse Söderberg

Hijos del barroco

No es difícil connotar el barroco dentro del plexo de significantes «maternos». En efecto, la retórica de figuras y tipologías parece inclinar el vocabulario barroco hacia el campo de lo femenino, si por masculino y paterno entendemos el mundo axial, centrado, estricto e inmovilizado del clasicismo renacentista, inmediatamente anterior.

El barroco reemplaza el círculo por la elipse (tema desarrollado por Severo Sarduy), abriendo la polaridad del campo y creando un espacio móvil, donde todo parece inestable y provisorio. Los fondos de la pintura barroca son una parodia del infinito (tema desarrollado por Eugenio Trías) y derogan el valor de la medida. Los abismos celestiales de Pascal y el cálculo de lo infinitamente pequeño de Leibniz se conectan con lo anterior. Las fachadas barrocas afectan ser paredes de interior (domesticidad: maternidad). Los jardines se llaman «salones». La música del oratorio y la ópera barrocos privilegia el sonido sobre la palabra, desdibujando la letra de las arias por medio de melismas y adornos.

Curiosamente, la era barroca *(cf.* Maravall) es una época de montante para los valores de autoridad, sembrada de crisis económicas y con una tendencia al inmovilismo social, que siempre refuerza los prestigios tradicionales. Se desarrolla la teoría política del absolutismo, por medio de un pacto inmemorial entre dos entidades míticas (Dios y el pueblo) que legitiman a un monarca con poderes absolutos en tanto no se aparte de los términos de dicho pacto y se convierta en tirano.

A los especialistas el desovillar esta dualidad del barroco: exaltación de un poder ilimitado de sesgo paterno (el rey absoluto que invoca a Dios) y proliferación (a veces anárquica, como en ciertos ejemplos del arte decorativo) del mundo maternal.

En el terreno de la épica, el barroco registra la primera gran crisis del paradigma clásico. Un examen de los principales mitemas barrocos permite advertir una fisura grave y, a veces, irreparable desde dentro, en la relación del héroe con la instancia paterna.

En su lugar hemos visto ya cómo se articula esta crisis en la novela de pícaros y en el *Quijote:* el pícaro no puede identificar a su padre en la doble figura contradictoria

que ocupa su instancia paterna (hay un doble padre, dos padres que se enervan mutuamente). Alonso Quijano no tiene padre ni madre, y tampoco tendrá hijos, debiendo reemplazar su instancia paterna por la pacotilla equivalente de los héroes caballerescos. El resultado es la estructuración de un héroe que debe vivir en un espacio social marginal y que permanece situado en puntos inestables y provisorios de la geografía narrativa.

Sigamos con Don Juan. Conviene aclarar que el Don Juan barroco nada tiene que ver con la leyenda popular sevillana de Miguel de Mañara (por ejemplo, tal como la recoge Prosper Mérimée según tradiciones de Estébanez Calderón) ni con el donjuanismo romántico. Mañara es el supermacho, capaz de poseer a todos las mujeres, incluida la estatua de la Giralda, un fornicador superlativo. Los Donjuanes del romanticismo confrontan la idealidad de la figura femenina con la realidad de la mujer, errando de una en otra, de desazón en desazón, pues ninguna es la que colma la infinitud fantástica del objeto deseado.

Rescato del *Burlador* de Tirso de Molina (1630) la imposibilidad de constituirse en sujeto a partir de una relación ineficaz con la instancia paterna, que redunda en la no sujeción del deseo, de su carácter de no-sujeto. El hecho de escoger como nombre a Juan, el más corriente, sugiere la derogación del significante individual (Don Juan: Don Nadie, el genérico del deseo que no alcanza a estructurarse en sujeto individual).

A la pregunta de Isabela (jornada primera) Don Juan contesta en eco: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre». Y a la del rey: «¿Quién eres?» «Un hombre y una mujer». Cuando se sustituye a don Octavio para engañar y gozar *(sic)* a la duquesa Isabela (según el falaz relato de Don Juan a Don Pedro) enmascara su subjetividad en la identidad ajena: «Si te preguntan quién soy / di que no sabes».

Burlador y adorador del trueque, este personaje sin sujeto ocupa siempre el lugar de otro y, como tal, intenta conquistar a las mujeres (a todas, al género femenino, desde su propio genérico). Si a ello agregamos que, en la pieza de Tirso, sólo se lleva al huerto a dos plebeyas, Tisbea y Aminta (de las cuales la primera es la que realmente lo atrae y conquista), el balance sexual de Don Juan queda reducido a muy modestos términos: hablar de prostitutas con los demás hombres, contar conquistas inexistentes, ser rechazado airadamente por las hembras nobles —Doña Isabela y Doña Ana— y exhibirse ante su auténtica pareja, el criado Catalinón, con el que, a juzgar por el nombre del doméstico, mantiene algún tipo de relaciones homosexuales.

Don Juan no encuadra su deseo, rechazando la legalidad que sujeta: Dios y la muerte. Aunque, finalmente, el Comendador, desde ultratumba, lo abraza y lo abrasa con recursos infernales (al menos, de Infierno teatral barroco) logrando que pida confesión y absolución, el desarrollo de la historia confronta un deseo completamente profanizado con la desmesura de su objeto: todas las mujeres del universo, lo universal femenino.

Cabe preguntarse si el deseo de Don Juan, de Don Nadie, no es, justamente, el deseo de los otros, cuya fantasía él personifica con su mitomanía megalómana. ¿No son los demás los que reconocen la voracidad impersonal e infinita de su propio deseo y la proyectan sobre Don Nadie? En cualquier caso, la ineficacia de la instancia paterna se advierte en la falta de sujeción que provoca la anulación de Juan como sujeto. Tanto es así que, para ponerlo en cintura, hace falta siempre la intervención de una pacotilla infernal, surgida de abajo del escenario.

Más clara es aún la persuasión oblicua del seductor a través del criado en el libreto que Lorenzo Da Ponte escribe para la ópera de Mozart (1787). De las tres mujeres vinculadas a Don Juan, no sabemos que, efectivamente, se haya trajinado a ninguna. Doña Ana lo echa a puntapiés, doña Elvira se limita a reclamar promesas de matrimonio no cumplidas, y la campesina Zerlina, cuando está a punto de ir al pabelloncito, se echa atrás oportunamente.

Lo que persigue Don Giovanni es aumentar su catálogo de conquistas, de mujeres merodeadas, que lleva cuidadosamente el criado Leporello. Lo que le gusta es incrementar el censo, *il piacer di porla in lista,* sumar diez nombres diarios a los miles ya acumulados en varios países. Estas mujeres escritas y exhibidas son más necesarias que «el pan que como y el aire que respiro». En rigor, al revés del hombre monógamo, que ama a una y es cruel con las demás, Giovanni es cariñoso con todas, lo que le vale la fama de burlador.

Es notable que el Comendador, al revés que en Tirso, no quema a Don Juan, sino que lo hiela con su contacto de piedra: la rigidez de este material, su frialdad racional, va mejor con la imagen de la norma, en tanto el fuego subraya con mayor elocuencia la disolución del sujeto en la hoguera del deseo sin otros.

También conviene retener el nombre de Elvira, tomado de Molière. EL-VIRe, el varón, es una etimología que Covarrubias aplica a la mujer viril o virago. Y así parece ser su función simbólica: Elvira pretende ser lo viril de Don Juan, o sea el elemento que lo sujete a la norma, fijándolo a una relación concreta con un individuo femenino (ella misma) y clausurando el catálogo de Leporello con un nombre final.

Si pasamos a Molière (cuya obra fue prohibida en 1665, quince días después de estrenada, y permaneció interdicta por el absolutismo, la Ilustración y la Revolución hasta la plena eclosión romántica: 1847), observamos cómo está enfatizado el elemento profanizador radical, suprimiéndose, en la figura de Don Juan, todo control trascendente a la vida del impulso (Cielo, Infierno, supersticiones menores como el hombre lobo). La misma relación de amo y criado se convierte en un vínculo económico: lo que Sganarelle lamenta, al final de la pieza, es la pérdida de sus salarios.

Los otros elementos se mantienen: el deseo insujeto, la universalidad de los objetos eróticos (mujeres, hombres, animales), el carácter cuantitativo de las bellas seducidas: una es la primera y las demás, se cuentan como números tras ella. Tal vez Molière representa el costado doctrinal, «positivo» de la moral barroca: el deseo se expande y se fija en sus conquistas, sin reposar en ninguna, porque el deseo tiene razón (lleva su razón en sí mismo, de modo inmanente, encuentra su forma al realizarse: Spinoza, Shaftesbury).

Nada puede detener la impetuosidad de mi deseo. Siento que mi corazón ama toda la tierra. Y, como Alejandro, desearía que hubiera otros mundos para poder extender a ellos mis conquistas amorosas (Don Juan en 1, 2).

Pero, trágicamente, el deseo por sí no alcanza a constituir la subjetividad, pues es impersonal (deseo de nadie, de Don Nadie, de Don Juan), infinito y anárquico, como la salvaje proliferación decorativa de ciertos monumentos barrocos.

En cuanto a las conquistas reales de Don Juan, sólo vemos que atrapa a Charlotte,

pero se trata de una campesina que intenta conquistar al personaje noble, por el prestigio social de la conquista (misma historia de Tisbea en Tirso y Zerlina en Da Ponte).

Otro rasgo de la invención molieresca es la aparición del padre de Don Juan, que intenta atraer al hijo al mundo de la legalidad. No pudiendo hacerlo, acaba declarándolo indigno de su estirpe y clama al Cielo castigo por la vergüenza de haberlo hecho nacer (4, 4). En rigor, el padre está clamando castigo sobre sí mismo, por su ineficacia como instancia paterna. Borra el lugar del hijo, que no lo ocupará, permaneciendo sin encuadrar en su clase y en su familia.

Mientras Sganarelle ve en su amo al aristócrata que no se detiene ante nada, nosotros, con Molière, vemos a Don Juan libre de sujeción por la impotencia de una sociedad estamental personificada en su padre. Fuera de todo marco, el seductor se niega a pagar sus deudas y sólo se somete a las reglas del espadachín, socorriendo a Don Carlos, cuando lo atacan tres bandoleros.

También puede leerse la constante actitud burladora de Don Juan como otro resultado de la radical laicización del mundo: al quedarse sin Dios, el universo pierde toda noción de legalidad que lo valide, quedando en mera apariencia. Un mundo sin *Urvater,* sin fundamento trascendente de la legalidad, es un mundo falso, en que las identidades son meros disfraces. En ambas ficciones (Molière y Da Ponte) es notable que no aparezca la figura del rey, para poner orden en el desorden creado por el antihéroe. En verdad, los héroes son los que se oponen a Don Juan e intentan restaurar la ley. Don Juan es la excusa para que ellos muestren sus virtudes, es el oponente de todos y no el héroe de la acción. Si en Tirso, los hombres conectan con un mundo moral trascendente, que se aloja en lo íntimo de su naturaleza y se encarna en el monarca, en Molière da igual que ese orden exista o no: Dios puede no existir y la ley resulta de un pacto entre personajes de diverso poder. Sganarelle no cree en su amo, pero puede decir cualquier cosa a cambio de dinero, siguiendo el ejemplo del seductor, que da palabra por oro. Para Tirso, el orden parece ineluctable, para Molière sólo es posible y nada lo legitima desde fuera. Esta diferencia de calidades señala distintos *Urväter,* diversas calidades de ley: una es mítica y puede prescindir de la concreta figura del padre. La otra es histórica y el padre inválido debe aparecer en escena y rendir cuentas de su invalidez.

Quizá, en una sociedad como la francesa de la época, el noble invoca ya a un padre inexistente, frente al cual las relaciones sociales capitalistas, basadas en intercambios dinerarios, son las efectivamente vigentes (lo mismo que en el *Quijote).*

Algunas precisiones bibliográficas pueden ayudar al lector. *Les âmes du Purgatoire* de Mérimée, las comedias de Antonio y Manuel Machado, Jacinto Grau y Lubisz Milosz sobre el mito de Mañara *(mitema,* según la nomenclatura de Levi-Strauss, pues es historia que los hombres se recuentan constantemente). Las numerosas sugestiones de una conferencia de Maurice Molho en el Instituto Francés de Madrid (15 de marzo de 1985). *Barroco* de Severo Sarduy y *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías. Un par de citas:

> Este personaje trágico de Don Juan, réplica del diáfano sueño de la razón...
>
> María Zambrano

Molière es un gran evento de la burguesía, una gran declaración de alma del Tercer Estado. Es la inauguración del buen sentido y de la razón práctica, el fin de toda caballería y de toda poesía en todas las cosas. La mujer, el amor, todas esas nobles locuras galantes son llevadas a la medida estrecha del hogar y la dote. Todo lo que es impulso y movimiento primitivo es advertido y corregido. Corneille es el último heraldo de la nobleza; Molière es el primer poeta de la burguesía.

Hermanos Goncourt, *Journal*, 25 de febrero de 1860

El padre ineficaz de Don Juan sería el último padre de la aristocracia, que clausura el ciclo de esa legalidad al anular el lugar del hijo. Los demás personajes pactan la instauración de una nueva legalidad y erigen un *Urvater* distinto.[1]

Veamos ahora la deconstrucción barroca del héroe clásico en otros ejemplos.

Hamlet (1600) de Shakespeare nos muestra una familia con todos sus componentes a la vista, pero no exactamente bien avenidos a fin de asegurar la línea legalmente hereditaria.

Hamlet es hijo de un rey que ha muerto pero que no termina de desaparecer del mundo. Es un fantasma de la ley, una ley sin cuerpo, opuesta y simétrica al cuerpo sin ley de su hermano, que se ha casado con su viuda después de envenenarlo. Como dice Jacques Lacan (seminario sobre *El deseo y su interpretación)*, el padre fantasmático de Hamlet no sabe que está muerto y el sueño de su muerte tiene un carácter de consuelo. Freud advirtió el complejo de Edipo antes en Hamlet que en Edipo mismo: Hamlet, en efecto, quiere que su padre muera, que se reconcilie con su propia muerte y abandone su errancia fantasmal.

Para mejorar la confusión, el padre muerto también se llama Hamlet y es, así, como el lado fantasmal de su hijo, al igual que éste es como su lado corporal. Cuando se dice *Hamlet,* se invoca a ambos, o a la dudosa unidad que componen.

Hamlet no termina de elaborar su duelo y esto merece el reproche del rey (usurpador de la instancia paterna por medio del crimen). Al prolongar y no cerrar el duelo, Hamlet hace como si su padre acabase de morir y su sucesión permaneciera irresuelta. De algún modo, admite que el padre no está del todo muerto.

El rey teoriza: «La razón tiene un tema común: la muerte de los padres». Luego, pide a Hamlet que no vaya a la universidad y se quede a su lado, como el primero de los cortesanos, sobrino e hijo del rey.

Hamlet quiere ser como su padre, un fantasma, suicidarse o disolver su cuerpo como el rocío. En definitiva, no puede ocupar ninguno de los dos lugares paternos: el aparente e irreal, porque está bloqueado por el usurpador, y el real pero inaparente, porque está todavía ocupado por el fantasma de su padre. Si el tema de la razón es la herencia, su falta es la locura. Tras la entrevista con la sombra, en que el padre le confiesa que vaga por el Infierno porque ha transgredido la ley (o sea que también él fue un

[1] *Tras redactar estas páginas, leo* Le mythe de Don Juan *de Jean Rousset (Armand Colin, París, 1978), excelente revisión de los protocolos donjuanescos en que se sostiene la tesis de que el protagonista del mito es el Convidado, imagen petrificada de una ley muerta, frente a la cual Don Juan intenta, en vano, constituirse en el sujeto único viril que enfrenta, a su vez, al colectivo de las mujeres como un género. El esquema se rompe cuando una mujer (Doña Ana) se constituye en sujeto e intenta sujetar a Don Juan.*

usurpador y la cadena que lleva al *Urvater* se rompe por su eslabón), Hamlet «enloquece». «El mundo está fuera de quicio, oh suerte maldita, que haya nacido yo para ponerlo en orden.»

El príncipe logra convencer a los demás de su locura, como don Quijote. Ofelia lo rechaza, él no puede gozar de la belleza del mundo, vaga por los corredores con aspecto de mendigo, fuera de lugar. Hasta hay quien lo ve un afeminado, extremo mejorado por el hecho de que el papel fuera representado, en ocasiones, por mujeres (recordemos a Sarah Bernhardt, Margarita Xirgu y Blanca Podestá).

> ... que yo, hijo de un querido padre asesinado, incitado por el cielo y por la tierra a su venganza, deba, como una prostituta, desahogar con palabras mi corazón y desatarme en maldiciones como una mujerzuela, como una fregona...
>
> (Final del acto segundo)

En su célebre monólogo del tercer acto, Hamlet manifiesta los efectos de la anomia, del desencuentro con la norma. No sabe si actúa o no en nombre de la ley, ya que su padre formal y su padre real, ambos, están fuera de la ley. Ser o no ser falo, dice Lacan, ejercer o no el poder legal. Meditar o actuar le parecen, igualmente, extremos ilegítimos.[2]

Para proclamar en la corte que conoce la historia de sus crímenes, Hamlet representa el envenenamiento de su padre. De algún modo, lleva a escena los papeles que no puede representar en la vida, y por medio de esta sustitución, persuade a los criminales de sus crímenes. Pero el resultado es vano: Hamlet se ve como un instrumento del cual los demás no pueden obtener sonido alguno (acto 3, escena 2). Es el pasaje que definía al personaje, según Freud: su situación fuera de lugar, su nulidad como otro de los otros, un efecto parecido al de Don Juan (género y no sujeto), aunque obtenido por distintos medios.

Hamlet rechaza a la madre, a la novia, a todas las mujeres, por medio de proclamas misóginas, parte con su doble Horacio a Inglaterra, lucha y vuelve de un periplo iniciático. Pero el lugar de retorno es un cementerio (de nuevo, la escena célebre con la calavera del bufón). Es el lugar de la ley muerta.

¿Cabe matar al rey y tomar el poder, haciendo justicia por medio del crimen? No, tampoco de este modo se restañan las deficiencias de la cadena legal destrozada a la altura de Hamlet. El se aparta porque estorba, por medio del suicidio. Su historia termina mal, aunque el drama acabe bien, pues los culpables son castigados y el heredero legítimo, que aparece oportunamente y exhibe unos papeles de los que nadie duda (nosotros tampoco), el señor Fortimbrás, reclama y obtiene sus derechos al trono. Hijo, instancia paterna y ley vuelven a restaurarse y todo queda en su lugar, o sea que es hora de bajar el telón por última vez.

Cabe recordar que el tópico del padre fantasma, que no acaba de morir y bloquea la herencia legal (Titurel en la leyenda de Parsifal) retorna en el *Don Carlos* de Schiller (1785/6).

[2] *Hacia 1897, la lectura de* Hamlet *es decisiva para Freud en la elaboración de los primeros esbozos sobre el complejo de Edipo y los desarrollos del autoanálisis, según se advierte, sobre todo, en sus cartas a Wilhelm Fliess.* Cf. *Jean Starobinski:* Hamlet et Freud, *en* Les Temps Modernes, *n.º 253, junio 1967.*

Don Carlos es hijo de Felipe II, cuyo padre, el Emperador, aparece como fantasma en los tejados de palacio. Es decir que el padre se muestra defectuosamente instalado en la instancia paterna, en parte sometido a una situación filial, que refuerzan otros personajes del mismo sesgo: el Gran Inquisidor y el confesor real, Domingo. Los tres (fantasma y dos hombres) invocan el mismo *Urvater:* el Dios católico.

Don Carlos advierte la anomalía de la situación: él es hijo de un padre que no es del todo padre y que no es capaz de conjurar el fantasma de su padre, o sea de juntar el alma del muerto con su cadáver. De aquí, las variantes que adquieren, en Don Carlos, las imágenes fundamentales de la culpa, o sea las deudas simbólicas ante la ley: se siente culpable de haber provocado la muerte de su madre al nacer, intentando reparación al enamorarse de su madrastra Isabel; se siente culpable, también, de sustraer el amor de la reina al rey. Por esta vía, la salida es el claustro, la soledad ajena al mundo.

La otra solución que plantea el drama es Rodrigo, suerte de doble y oponente, a la vez, de Don Carlos, que invoca otro *Urvater:* la humanidad. Si Don Carlos sustituye una legalidad por otra (la humanitaria sustituye a la católica) toda la línea paterna mal constituida (Felipe, el Emperador fantasmático y los dos padres sustitutos) queda derogada y se instaura una nueva línea sucesoria, fundada por Don Carlos a partir de un *Urvater* diverso. Es el caso del héroe revolucionario, que cambia la legalidad y se somete a la nueva ley.

El drama de Don Carlos es que no puede aceptar a su padre y tampoco puede sustituirlo, constituyéndose en hermano de Rodrigo (o sea: aceptando que tienen un padre común: el Dios de la humanidad), asumiendo la historia y luchando por la libertad de Flandes. El drama de Felipe es que no tiene relaciones con el *Urvater,* pues la vía de acceso está bloqueada por un fantasma (un muerto que se ignora según la fórmula de Lacan sobre Hamlet padre).

El nudo se deshace en favor del *Urvater* establecido cuando Felipe cede su lugar al Gran Inquisidor y cede a éste su hijo. La instancia paterna es ocupada por los padres sustitutos, que eliminan al hijo desubicado y restauran el esquema del orden. El Inquisidor, ciego y prepotente, es el falo del castrado Felipe y, ejerciendo tal poder, acaba con los hermanos que son hijos del *Urvater* rival, Rodrigo y Don Carlos: el primero por ser enemigo militante, el otro por haber caído en manos de la duda (el ser o no ser falo del Hamlet lacaniano).

En *La vida es sueño* de Calderón (1635) el mitema del padre inválido tiene una variante muy aguda. Tenemos a Segismundo («Boca de la victoria») que es hijo de Basileus («el rey») y cuya madre aparece completamente tachada por la fábula. Para conjurar una profecía, el padre encierra a su hijo en una torre, como si fuera un expósito. La profecía dice que el hijo, convertido en monstruo, humillará al padre. El día en que nace Segismundo, hay un eclipse de sol (se oculta la luz de la ley) tan grande como no lo hubo desde el nacimiento de Cristo (que es, también, un hijo que humilla a su Padre al quejarse del abandono paterno durante la agonía). Basilio considera a su hijo muerto y enterrado, es decir, pronto a la palingenesia y al segundo e iniciático nacimiento, nacimiento fálico en que el hijo deberá demostrar sus potencias.

Segismundo es criado por Clotaldo, el maestro que funge de padre. Sin madre y sin

doble femenino, la primera mujer que ve es Rosaura, vestida de hombre. Cuando, luego, la ve vestida de mujer, descubre la belleza mujeril como si fuera la traducción del varón primitivo. Es el primer descubrimiento «natural» que practica Segismundo, ya veremos que en armonía con la feliz solución del drama.

Basilio manda extraer a Segismundo de la prisión y le cede su lugar regio por un día (la clásica «fiesta de los locos» que, con variantes, aparece en toda la Edad Media europea). Segismundo, carente de instancia paterna, mezcla de hombre y de fiera, no reconoce sus poderes y se comporta bestialmente, expandiendo su instinto sin limitaciones. Iracundo, violento, mata a un cortesano y se detiene ante la hermosura de la mujer, primera noción de alteridad y límite, belleza «que va de cielo a tierra». Es el primer contacto del héroe con el mundo de la ley, la aparición de esa Madre (magna y/o virginal, de nuevo el misterio crístico) que señala la altura donde reside el *Urvater.* El eterno femenino goetheano que nos eleva hacia el Padre, la madre patria de Dostoievski que nos vuelve a parir, la madre tierra de Lawrence que nos regenera en la fiesta primaveral de los retoños.

Segismundo es un hijo sin padre y sin instancia paterna, totalmente excluido, en el arranque del drama, del mundo de la Ley. No puede encasillar sus impulsos y, tras la fiesta de los locos, es devuelto a la prisión, donde sueña que mata al maestro Clotaldo y humilla al padre Basilio (acto II, escena XIX: «Es verdad, pues reprimamos / esta fiera condición»). El hombre desujetado de la ley está en una fiera condición, o sea en una condición, a la vez, orgullosa y feroz, como de fiera.

¿Cómo restaura Calderón el orden legal y lleva a feliz término su teorema moral? No hay revelación ni instrucción del héroe por medio de la «buena» doctrina (curiosa salida, en verdad, para este poeta de la Contrarreforma). Segismundo intuye que la muerte relativiza todos los elementos de la historia y los ordena a partir del principio de caducidad temporal. En ese sentido de la muerte y en la inmanencia moral del hombre (la «naturaleza ética» como «naturaleza humana») encuentra Calderón el punto de partida para reconstruir el orden legal. Segismundo tiene un vínculo natural y primario con Dios, con el *Urvater,* vínculo que le señala la mujer traducida del varón (la madre investida de elementos paternos) y que él repara prescindiendo de un padre vergonzante y de una maestro ineficaz.

Hay una guerra entre padre e hijo y vence el hijo, reconociendo el padre la legitimidad de la victoria. Al revés que en el esquema clásico, la anagnórisis es el reconocimiento del padre por el hijo, que equivale a un segundo nacimiento. Desde ese lugar legalizado por el hijo, el padre practica un segundo reconocimiento:

> Hijo, que tan noble acción
> otra vez en mis entrañas
> te engendra, príncipe eres.

El padre estorbaba a la buena relación del hijo y del *Urvater,* o tal vez era el obstáculo dialéctico (demoníaco) que Dios situó ante el hombre para que éste siguiera un belicoso y parricida camino de perfección.

> Sentencia del cielo fue:
> por más que quiso estorbarla
> él, no pudo...

El hijo reconstruye la línea hereditaria directa con el *Urvater* y resitúa al padre en el lugar legítimo. Apotegma barroco por excelencia, es necesario poner al mundo del revés para verlo del derecho. Insisto, es curioso que esto lo diga Calderón (y más ha dicho, por cierto) ya que no se trata de la intercesión de la revelación ni de la doctrina dogmática, sino de un fenómeno que ocurre en la inmanencia moral del hombre, en su intimidad con Dios: el mundo al revés de la Contrarreforma.

Estas peloteras entre lo paterno y lo materno, en lo imaginario barroco, tienen una excelente alegoría de conjunto en *El cerco de Numancia* (1615) de Cervantes. La anécdota es bien conocida: el ejército de Roma, al mando de Escipión, pone sitio a Numancia. Las tropas sitiadoras están relajadas por el placer y la molicie, y el buen militar restaura la disciplina, por medio de una organización racional de los cuadros.

Dentro de Numancia está España, la tierra abrasada por el sol, que encierra un infierno. El conflicto luz solar/tiniebla infernal es una clara metonimia padre/madre. Hasta el hecho de que el infierno sea el vientre *(sic* Cervantes) ayuda a perfilar la figura. El Duero la llama «madre», sin ambages. Los numantinos son gentes supersticiosas y fatalistas, que creen en signos y hados, consultan a las brujas y hacen sacrificios a Júpiter pidiendo por una restauración fálica de sus potencias:

> Al bien del triste pueblo numantino
> endereza ¡oh, gran Júpiter! la fuerza

Invocan a Plutón, a las criaturas infernales y a los muertos, uno de los cuales vaticina el triunfo de Numancia. El plexo alegórico sigue estando claro.

Frente a Numancia, Escipión representa la «cordura» *(sic* Cervantes), el uso racional de las potencias que lleva al dominio de la astucia sobre la fuerza. Declara el general:

> ... y esta libre nación soberbia domo
> sin fuerzas, solamente con cordura.

Y, más tarde, dice a los numantinos:

> Bestias sois, y por tales encerradas
> os tengo donde habéis de ser domadas.

La resistencia de Numancia es una suerte de suicidio heroico y catastrófico: invocando a las madres, que dan la vida y la muerte, los numantinos comen a algunos romanos y hacen una hoguera con sus propias pertenencias, de modo que los conquistadores nada hallen en la ciudad conquistada.

Escipión vence y proclama su derrota, en tanto la vencida España es declarada vencedora por la Fama. Es decir: en la historia, mundo paterno, vence Escipión, pero en el mito, mundo materno, vence España, que volverá a renacer de sus cenizas y a constituirse en madre de la muerte. Lo dramático del alegorismo barroco parece la incompatibilidad y equivalencia de lo paterno y lo materno, que bien podría cristalizar en la cita cervantina:

> La blanda Venus con el duro Marte
> jamás hacen durable ayuntamiento.

Blas Matamoro

El Congreso Argentino de Hispanistas (Bahía Blanca, 1986)

En Bahía Blanca se ha celebrado el I Congreso Argentino de Hispanistas en los días 16, 17 y 18 de octubre de 1986. Tuve ocasión de asistir al mismo, enviado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y tomé parte en él como miembro invitado; esto me dio ocasión para conocer de cerca la actual situación de los estudios de lengua y literatura españolas en la República Argentina. En esta nota comento la información que recogí en mi visita a la nación argentina.

El Congreso se convocó para reunir a los profesores de literatura española y su fin inmediato era de índole pedagógica y científica: qué y cómo se enseña e investiga, y cómo se pueden mejorar enseñanza e investigación, relación con otras áreas, en particular con la lengua y la literatura hispanoamericana, diversidad de métodos, acceso a los elementos de trabajo y relaciones con la comunidad científica internacional. El programa propuesto a los asistentes conviene a los profesores de literatura de cualquier nación, y más si, como en la Argentina y en la misma España, tanto la investigación como la enseñanza se encuentran en un tránsito de reorganización para lograr nuevas estructuras administrativas y académicas. Además, el crecimiento del número de las universidades en Argentina y en España y el número de los estudiantes inscritos en ellas han sido grandes y, según el juicio de algunos, desmesurado en cuanto a las posibilidades para organizar una enseñanza y una investigación adecuadas. Si se añade la crisis económica, con su correspondiente repercusión en el profesorado, interviene otro factor que no favorece las mejores soluciones posibles apuntadas.

La ocasión para reunir el Congreso era propicia y la iniciativa de Dinko Cvitanovic, en cuya Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca) se celebró el mismo, y de Emilia de Zuleta, de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza), resultó un acierto. Aunque sólo haya sido para tomar conciencia de los problemas tratados y pendientes, como resumió con ajustadas palabras la profesora Zuleta en su resumen final, el objetivo del Congreso estaba logrado como punto de partida.

Abrió el Congreso el Rector de la Universidad, doctor Alberto R. Casal, y luego el profesor Dinko Cvitanovic puso de relieve los objetivos de la reunión, relacionándolos con la situación general de la Universidad argentina y con las cuestiones relativas a los estudios de literatura española, en la que es docente de larga experiencia e investigador reconocido.

En las sesiones de trabajo predominó, como era lógico, la exposición de la situación de las varias universidades argentinas en cuanto a planes de estudio, organización de las materias literarias en los cursos académicos, intensidad aplicada a la exposición en

las clases, etc. Se plantearon también cuestiones concretas sobre la investigación teórica y aplicada; anoté, por lo que toca a mis trabajos, el interés por cuestiones de la literatura medieval (L. Funes, H.O. Bizarri, D. Lucero) y fue una lástima que no pudiese asistir el profesor G. Orduna, director de la revista *Incipit,* de la Universidad de Buenos Aires, una de las más autorizadas en el campo hispánico sobre problemas y métodos de edición y crítica textual. También quiero señalar los estudios sobre el Romancero actual (V. Arrovich de Bogado y G. Chicote). Ambas manifestaciones enlazan con filones de estudio que tienen sus raíces en la escuela de Menéndez Pidal, siempre vivas en la Argentina.

Dos profesores extranjeros aportamos panoramas de la situación en nuestros países: el profesor Horst Hina, de la Universidad de Friburgo, en cuanto a Alemania Occidental, y yo, por la Complutense, en cuanto a España.

La organización del Congreso, celebrado en el ámbito de la Universidad Nacional del Sur, resultó acertada; tanto el profesor D. Cvitanovic, que recibió y orientó a los concurrentes con eficaz atención, como cuantos colaboraron en él, llevaron adelante con eficacia el desarrollo de la reunión. La experiencia de los profesores A.M. Barrenechea, E. Carilla y E. de Zuleta guió la presidencia en las sucesivas sesiones con su reconocido magisterio. Aportaron también su colaboración en la organización don Alfonso de Arzúa, Cónsul General de España en Bahía Blanca, y los directivos del Instituto Argentino de Cultura Hispánica en la misma ciudad, profesores S. Alvarez y C.N. Priegue.

Un primer comentario va dirigido al mismo título de la reunión «Congreso Argentino de Hispanistas». La relación entre *hispanista* e *hispanismo* se ha venido estableciendo (como he dicho en otra ocasión) en el curso del siglo XX y es un signo de la política cultural del mismo. De significar en los Siglos de Oro un modo de decir, palabra, fórmula o refrán, propio de la lengua y sentido como tal (Lope y Quevedo), amplió su campo semántico hasta designar lo que hacia 1934 Julio Casares comenzaba a definir, a desgana, así: «No sería, pues, extraño que [...] se usase algún día, o se haya usado ya, *hispanismo* con el sentido de "amor y apego a las cosas de España"».[1] Así lo admitió el *Diccionario* de la Academia en 1939 y 1947 precisando que esta afición se refería a la lengua y a la literatura, que eran los aspectos que se tenían por más característicos. La edición de 1956 intentó limitar la significación de *hispanista* así: «Se da comúnmente este nombre a los que no son españoles». Sin embargo Fernando Lázaro registra en 1953, en su *Diccionario de términos filológicos,* el deslizamiento del sentido: «Estudio de la cultura española por los extranjeros. Hoy se va extendiendo también la aplicación de este término a los estudios de los españoles, que tienen, como objeto, sobre todo, la lengua y literatura nacionales».[2] Esta acepción se vio reforzada por la fundación de la Asociación Internacional de Hispanistas en 1961, en la que estuvieron presentes, entre otros, Menéndez Pidal, Madariaga, Guillermo de Torre, Bataillon, Meregalli, M.R. Lida, O.H. Green y otros estudiosos de los países europeos y americanos y un grupo de españoles, todos los cuales eligieron a Dámaso Alonso como primer pre-

[1] *Julio Casares,* Cosas del lenguaje *(Madrid, Espasa-Calpe, 1943), p. 132.*

[2] *Fernando Lázaro Carreter,* Diccionario de términos filológicos *(Madrid, Gredos, 1953), s.v.* hispanismo.

sidente.[3] La presencia de estos españoles e hispanoamericanos concurrentes al Congreso fundacional de la Asociación aseguró que el uso del término *hispanista* pudiese aplicarse tanto a unos como a otros, los que tienen como propia la lengua española y los que no. Así lo acepta la última edición del *Diccionario* de 1984, que lo define: «el que profesa el estudio de lengua, literatura o cultura hispánicas o está versado en él».

Dentro de esta acepción amplia, los profesores argentinos se han situado en el ámbito de un hispanismo profesional, siguiendo el ejemplo de los profesores A.M. Barrenechea, M.R. Lida, C.O. Nallim, G. Orduna y E.M. Speratti, concurrentes al Congreso fundacional de los hispanistas de Oxford. Esto significa que los profesores argentinos quieren situarse dentro de la órbita internacional que presupone este hispanismo en el que concurrimos todos para estudiar las cuestiones hispánicas (en particular, en el caso concreto que trato, las españolas) dentro de unas normas de rigor y de disciplina que nos han de ser comunes.

Tal como quedó puesto de manifiesto, el estudio de la literatura española requiere (además de las propias y diversas metodologías aplicables), el conocimiento de la lengua y las disciplinas inmediatas, bibliografía, poética y teoría literarias, comparativismo y los aspectos históricos, sociales y culturales concurrentes. Por más que la tendencia hacia la especialización reduzca los límites en los campos de estudio, el fenómeno literario posee siempre una trascendencia y una repercusión que escapan a los casilleros cerrados. De ahí que los estudios más útiles son los que se inclinan por seguir una metodología flexible y adecuada a la obra tratada.

Todas las cuestiones estaban en el fondo del Congreso citado, lo mismo que la necesidad de afrontar una situación que excedía los límites de la materia objeto allí de examen: la enseñanza e investigación de la literatura española. Esto lo han de llevar a cabo los argentinos atendiendo la realidad de su circunstancia actual. Y así lo he oído en las conversaciones y sobre ello he leído artículos que plantean la cuestión sin ambages, como el de C.S. Nino que pide «una verdadera refundación de nuestro sistema universitario».[4] En relación con los estudios universitarios, I. Zuleta ha tratado con realismo la situación y se refiere a los fines de la enseñanza que recibe el alumno de la Universidad, en particular al «conocimiento del texto literario en su más amplia definición», establecido sobre una crítica literaria adecuada.[5] Los profesores argentinos en el Congreso plantearon estas cuestiones a través de su inmediata experiencia, y la voluntad de enfrentarse con los problemas fue manifiesta: se trata de saber si sería conveniente la publicación de una revista, si sería útil seguir con las reuniones y llegar a constituir formalmente una asociación operativa. Estas y otras cuestiones han quedado pendientes, y esto demuestra que la reunión sirvió para encauzar las soluciones más convenientes para el profesorado argentino.

[3] *Frank Pierce,* Asociación Internacional de Hispanistas. Fundación e historia. 1962-1986 *(Berlín, A.I.H., 1986).*

[4] *Carlos Santiago Nino, «La Universidad argentina: entre la decadencia y la utopía»,* Criterio, *LVI, 1908 (1983), p. 440.*

[5] *Ignacio Zuleta, «Los estudios literarios en la Argentina. Diagnóstico y propuestas»,* Criterio, *LVII, 1931 (1984), pp. 513-516.*

Hablé con nuestros colegas argentinos sobre las dificultades más arduas que encuentran en sus trabajos, y muchos se refirieron a las de la información bibliográfica. Es bien sabido que en un grado universitario, la existencia de un fondo bibliográfico amplio y accesible resulta necesario tanto para asegurar la calidad de la enseñanza como para poder iniciar los trabajos de investigación. Esto requiere una biblioteca que no siempre existe un la Universidad, y convierte entonces la investigación en una aventura personal, no siempre al alcance de todos. De ahí que me admirase el tesón de los profesores que logran trabajar con buenos resultados. Pienso que en este sentido la cooperación que podría establecerse desde España con los profesores argentinos (y creo que cabe decir otro tanto de otros países de Hispanoamérica, que no conozco personalmente) sería la edición de un boletín que informase sobre las recientes publicaciones, libros y artículos de revista, y que publicase en cada número un artículo básico que pusiese al día un asunto determinado de la investigación literaria. Y sobre todo, y en esto estaban todos de acuerdo, que se estableciese un medio por el que los profesores argentinos o las bibliotecas recibiesen los materiales concretos de trabajo (sobre todo, artículos determinados), que pudieran pagar a un precio asequible, con facilidad y que les llegasen sin demoras. Intensificar el intercambio entre las publicaciones argentinas y las españolas fue otro deseo general que se me formuló, pues de esta manera podría evitarse el peligro del aislamiento y la falta del contraste y crítica, y así no se daría en peligrosos narcisismos. Y en un sentido inverso, la publicación de un Boletín argentino de información, además de su conveniencia como órgano de los profesores argentinos, nos serviría para conocer los trabajos últimos aparecidos allí para que fueran tenidos en cuenta e incorporados prontamente al caudal bibliográfico de los estudios sobre literatura española.

Esta es la información recogida y que creo conveniente que se conozca pues representa una manifestación más del Hispanismo en el sentido amplio con que lo entendemos y que en este caso tiene tan hondas raíces como fue el Instituto de Filología en Buenos Aires, ligado a la memoria de Amado Alonso, cuya escuela produjo un renacimiento de los estudios hispánicos en aquella nación. La relación entre los profesores argentinos y los españoles puede ser beneficiosa para unos y otros, y ésa fue la lección que, además del objetivo concreto del Congreso que aquí comento, recibí de esta visita a Bahía Blanca. En la amplitud geográfica de la República Argentina, las universidades de Bahía Blanca y las otras de las provincias (como la de Mendoza, que también visité) van a la par que los grandes centros de Buenos Aires, la desmesurada y atrayente capital de la nación, en este propósito de renovación universitaria que movió la convocatoria del I Congreso Argentino de Hispanistas.

Francisco López Estrada

Autoritarismo presidencial y peticionarismo ciudadano

La inspiración es sospechosa de libertad; la poesía es un poco extra-legal. Hay pues un arte oficial, hijo de la crítica oficial.

Victor Hugo

1

Si alguna vez alguien creyó que la crítica, para ser crítica, tenía que ser necesariamente de izquierdas, ese alguien se equivocó rotundamente. Esta equivocación es evidente sobre todo en los tiempos que corren. Es decir, ahora que algunas izquierdas, prepotentes más que autoritarias, se han puesto a gobernar en países donde hacía ya tiempo que no gobernaban.

Entregados al ejercicio del poder y del presupuesto, los críticos de antaño abandonaron fácilmente las viejas tareas occidentales de la reflexión y de la crítica y crearon un vacío que las derechas, desacostumbradas al uso de la inteligencia, nunca han sabido colmar. La parálisis intelectual fue evidente en Francia al día siguiente del triunfo electoral de François Miterrand. Sólo unos cuantos reticentes a la tentación presupuestal mantuvieron viva la pasión crítica de Occidente. Y esto aun cuando los antiguos y los modernos medios de circulación de las ideas se mostraron recelosos con ellos.

En México la crítica y la circulación de las ideas han trazado curiosos itinerarios. A veces se iniciaron al margen de los fondos públicos, pero no menos veces acabaron en ellos y aun con ellos. En otras ocasiones, que son quizá las más frecuentes, nacieron a la sombra de las secretarías de Estado, debido en buena medida a que la iniciativa privada carecía de iniciativas para financiar las ideas y más aún la crítica.

El muralismo mexicano se hizo con los recursos y en las paredes de las secretarías de Estado. Los poetas publicaron en las revistas del Estado y algunos de ellos llegaron a ocupar altos cargos en el gobierno. Los músicos han sobrevivido con los recursos del Estado. Las novelas de la revolución las auspició el Estado. La danza ha sido la danza del Estado. La filosofía de lo mexicano es la filosofía del Estado. El indigenismo es un tema y una máscara del Estado. Evidentemente es difícil escapar al Estado en un país donde, a fin de cuentas, es casi el único que invierte en algunas ideas o, más en general, en cultura.

Por todo lo anterior es notable la trayectoria de un poeta que abandonó la diplomacia por el ejercicio de su pasión crítica. En 1968 Octavio Paz renunció a su cargo de embajador de México en la India en un acto de protesta por la matanza de Tlatelolco.

Más tarde creó una revista, *Plural,* de la que fue despojado cuando el ex presidente Luis Echeverría propició un «golpe de Estado» en el interior del diario *Excelsior* que la patrocinaba. Finalmente el poeta creó otra revista, *Vuelta,* que es hoy uno de los raros espacios privilegiados para el ejercicio de la crítica y la circulación de las ideas.

En un ambiente cultural tan marcadamente estatalista como el mexicano destaca, es obvio, la independencia de Paz. Pero no es menos notable la figura de otro poeta y ensayista mexicano que nunca ha figurado en los presupuestos del Estado: Gabriel Zaid.

2

Totalmente al margen de cualquier extravagancia ideológica, Zaid inició en *Plural* y después ha continuado en *Vuelta* una crítica viva, ingeniosa, inteligente e irónica de la pirámide burocrática del poder en México.

Buena parte de esta crítica se publicó en un libro que lleva por título *El progreso improductivo.* Otra dosis de esta crítica ha sido reunida ahora en un libro que, por otra parte, constituye un acontecimiento editorial en México, pues es el primero de una de las tres colecciones con las que se inicia la editorial Vuelta.

El título del libro, *La economía presidencial,* es significativo y revelador. Muestra a la cúspide de la pirámide centralista del poder político en el ejercicio autoritario de una actividad económica que se esfuerza por engullir a cualquier otra actividad. Pero sobre todo designa a la economía como el coto de caza exclusivo del poder político del Uno: el presidente.

Al igual que las ideas y la cultura, la actividad económica se revela en México como un dominio casi exclusivo del presidente. Las causas de esta situación hunden sus raíces en la historia del país, pero la historia no agota sus posibles explicaciones. Antes también, pero sobre todo en su libro más reciente Zaid se da a la tarea de ponerlas de relieve mediante una crítica de la acción y de la inacción de los gobernantes y de los gobernados durante los últimos doce años.

En 1975 México progresaba, o al menos así lo parecía a muchos de los expertos y de los inexpertos que le apostaban al progreso, pero que no fueron capaces de darse cuenta de que ese progreso era altamente improductivo —como lo advirtió Zaid— y que inevitablemente iba a llevar al país a la ruina, como ocurrió.

Pero ¿qué quiere decir Zaid cuando habla de progreso improductivo, o de ese progresar sin producir que condujo a México al desastre actual?

Zaid es muy preciso al respecto. Sin necesidad de remontarse al pasado remoto demuestra que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los recursos económicos de México se someten progresivamente a los deseos, gustos o simples caprichos de un solo individuo: el presidente. Este hecho está en el origen de muchas catástrofes y es, a la vez, el resultado de las tristes bodas del poder político premoderno con la industria moderna.

En México el Estado fue el patrocinador de la industria moderna. Su patrocinio lo hizo de la única manera que podía hacerlo, como lo había hecho siempre: con su pre-

moderna pompa cortesana, desde las vertiginosas alturas del centralismo y fundado en su irrenunciable vocación patrimonialista.

En 1968 este «modelo» (al que Zaid llama con humor y con razón tibetano) de progreso entró en una fase de crisis que aconsejaba la búsqueda de otras posibilidades. Pero la prepotencia centralista decidió continuar por el camino del crecimiento subsidiado y la impunidad de los funcionarios. Era preciso, en aquel momento, disminuir las prerrogativas premodernas de los políticos profesionales, y éstos hicieron lo contrario: las agigantaron. Desde entonces la crisis no ha hecho otra cosa que profundizarse. El resultado ha sido, a fin de cuentas, un vasto complejo industriopolítico manejado desde la presidencia de la República, que ha hecho de la ciudad de México una especie de *company town* y de las provincias países bananeros.

3

No desde el cielo de la teoría, sino frente a la materialidad de los hechos Zaid cuestiona, con argumentos, una economía presidencial que, ciertamente, no es la antesala del apocalipsis, pero que tampoco podrá ser eterna.

Doce años son muchos para seguir paso a paso el derrotero del progreso improductivo en México y, sin embargo, Zaid lo hace, minuciosamente, a través de ese laberinto mexicano al que él mismo denomina Kafkatlán.

Tras muchos años de estabilidad monetaria la inflación fue una sorpresa. Nada parecía indicar que fuera posible y lo fue. Sus causas han sido muchas, pero una de las más singulares es, a juicio de Zaid, la inflación verbal del presidente renovador Luis Echeverría. A diferencia de su antecesor (Gustavo Díaz Ordaz), Echeverría decidió no apalear estudiantes prioritariamente. Decidió, en cambio, encauzarlos mediante una apertura democrática. La apertura no fue muy abierta y menos aún democrática, pero sí muy costosa para la economía del país, dado que en lo sucesivo económicamente todo dependería de los caprichos del presidente. Así, esto que a muchos les pareció en México el principio de una nueva era (algo así como la transición posfranquista) se convirtió en el principio del fin. Hasta entonces el presidencialismo había sido ante todo militar, diplomático y político. En lo sucesivo iba a ser por sobre todas las cosas económico, y de esta manera la modernización del país se aplazaría una vez más.

Convertido en jefe del gobierno, el jefe del Estado hizo una reforma política sin hacerla, invirtió por invertir en elefantes blancos, con préstamos blandos que a la postre se endurecerían y mantuvo artificialmente una paridad monetaria tan dispareja que, poco tiempo después, haría sucumbir al peso.

Al concluir el gobierno de Luis Echeverría parecía que el estado de cosas iba a cambiar, pero sólo lo pareció. A la inflación verbal la sucedió la compulsión apostadora. José López Portillo fue el ejemplo típico del déspota ilustrado capaz de las peores aberraciones premodernas. Convirtió al país en su feudo y se entregó al más voraz patrimonialismo. Y todo esto bajo el signo de una prosperidad tan artificiosa como inescrutable que acostumbró a buena parte de sus súbditos a gastar más mientras más ingresaba y a endeudarse cuando, proporcionalmente, empezó a ingresar menos.

Muy pronto José López Portillo creyó que había ganado su apuesta y que el país,

por lo tanto, era rico. Y de ahí su estúpida creencia en que a partir de entonces los mexicanos tendrían que aprender a administrar su riqueza. Lógicamente, la realidad puso en evidencia que sólo se trataba de una temible compulsión apostadora. Pronto el peso se empezó a devaluar precipitadamente y el presidente acabó por estatizar una banca sin porvenir.

Concluida la apoteosis presidencialista el país se descubrió en quiebra. Pero, curiosamente, la quiebra económica no ha implicado hasta hoy la quiebra política. Pese a todo, el presidente es el soberano que planea por encima de las cosas y de las almas.

¿Es posible, entonces, pensar en el fin del desenfreno presidencialista y, por lo tanto del PRI?

4

Zaid descarta cuatro escenarios posibles del fin del PRI:

el sistema no es eterno, pero hay PRI para rato;

no habrá un golpe de Estado, dado que el presidente, jefe nato del ejército, no puede dar un golpe de Estado contra él mismo;

no habrá una revolución, porque la mayoría de los mexicanos son *peticionarios* y nadie atenta contra su propia sobrevivencia; y

no surgirá un ayatola, ya que este deseo de pureza parece ciertamente improbable.

¿Cómo acabará, entonces, el PRI?

Un terremoto o un error del sistema, piensa Zaid, son improbables en lo que se refiere a sus efectos o a sus alcances. El terremoto del 19 de septiembre de 1985, la prepotencia electoral y los fallidos intentos democratizadores desde adentro del PRI demostraron que lo que piensa Zaid no es desacertado.

¿Qué queda, pues, por hacer? ¿O no hay nada que hacer dentro o fuera del PRI?

Hasta cierto punto, la oposición electoral es una posibilidad, pero esta posibilidad no deja de ser remota en la medida en que los que ejercen el poder no quieren dejar de ejercerlo, y de aquí que una madurez democrática por parte del mismo PRI sea igualmente improbable.

Es verdad que no se puede saber anticipadamente lo que ocurrirá en el futuro, pero en la medida en que ningún sistema político es eterno, ni se puede, por otra parte, adivinar su final, cabe pensar en los múltiples imprevistos a los cuales, tarde o temprano se enfrenta cualquier forma de gobierno.

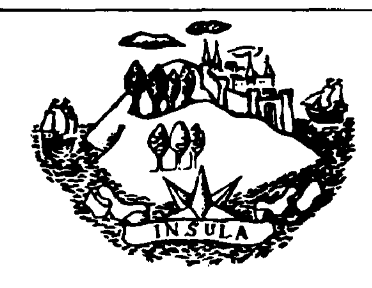
Hasta hoy el Estado en México ha sido un poderoso Leviatán, capaz de absorber a gran parte de una sociedad civil, que cree en los subsidios y en las dádivas hasta el punto de permitir su parálisis. Esta ha sido una constante realidad insana y, también, un espectáculo peligroso. Pero —y éste es quizá un gran acierto de Zaid— la falta de salud en el Estado y la persistencia en el peligro no son sólo responsabilidad de los gobernantes. Son también responsabilidad de la sociedad civil peticionaria, de los empresarios subsidiados que no han sabido crear empresarios. En otras palabras, la situación que prevalece se debe también a los particulares que no han querido o no han sabido crear o alimentar particularismos al margen del Estado, a las iniciativas que no han sabido

ser privadas y han contribuido así a la recreación permanente de un modelo de desarrollo tibetano.

Mientras México siga caminando por la senda del gigantismo, la baja productividad de costosísimas inversiones, la destrucción ecológica, el centralismo patrimonialista, la pompa cortesana y el dinero fácil no podrá ser, indiscutiblemente, un país moderno. No podrá, en otras palabras, industrializarse, ni aumentar su productividad con pequeñas inversiones, ni tener negocios caseros rentables, ni contar con pequeñas y medianas empresas, ni sabrá auspiciar el desarrollo de las comunidades autosuficientes y exportadoras de manufacturas.

Todo esto es lo que dice Gabriel Zaid, y lo dice bien. Y en lo sucesivo México para seguir siendo México tendrá que tomar en cuenta prácticamente este tipo de crítica o no será. Peor aún: dejará de ser, tenga o no tenga identidad.

Julián Meza


INSULA

EL UROGALLO

Revista literaria y cultural

N.º 14 JUNIO 1987

FERIA DEL LIBRO

- Todo sobre la Feria.
- Novedades editoriales.
- Artículos críticos de Javier Echeverría, Luis Alberto de Cuenca, Vicente Molina Foix, Luis Antonio de Villena, José Carlos Plaza, Jesús Pardo, Manuel Ortuño, José Manuel Morán, Julio Gil, José Jiménez y Emilio Pascual.

THOMAS BERNHARD

- Autobiografía.

TOROS

- Episodios pintorescos y extraordinarios de viejas corridas de toros.

CUADERNO DE EL UROGALLO
ESPECIAL NICARAGUA

- Colaboraciones de Salman Rushdie, José Coronel Urtecho y Sergio Ramírez.

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL).

N.º 10 **Julio-Diciembre 1986**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «DESARROLLO REGIONAL. NUEVOS DESAFIOS»

FIGURAS Y PENSAMIENTO

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 3.600 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.
— Número suelto: 1.000 pesetas ó 12 dólares.
— Pago mediante talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
— Redacción, administración y suscripciones:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Teléf. 244 06 00 - Ext. 300
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de..., núm................ se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número..., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de....................................... de 198.....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	
		Correo marítimo *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

Precio de este ejemplar:
400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Francisco Umbral
Mira el águila verde, mira el águila

Carlos D'Ors
Quetzalcóatl y Coatlicue

Juan Lizcano
El otro Bolívar

Abelardo Castillo
Carpe Diem

Jorge Eduardo Arellano
Las literaturas indígenas centroamericanas

Gonzalo Santonja
La novela corta revolucionaria

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA